美国艺术家随笔

MEIGUO YISHUJIA SUIBI



东方出版中心

责任编辑 朱华良
封面设计 盛于华



ISBN 7-80627-346-8/I·124
定价： 15.00 元



美国艺术家随笔

MEIGUO YISHUJIA SUIBI

陈海东 周国春 编



东方出版中心

说　　明

经中央机构编制委员会办公室和中华人民共和国新闻出版署批准，原中国大百科全书出版社上海分社、知识出版社（沪），自1996年1月1日起，更名为东方出版中心。

美国艺术家随笔　　　　陈海东　周国春 编

出版：东方出版中心
（上海仙霞路335号 邮编200336）
发行：东方出版中心
经销：新华书店上海发行所
印刷：昆山市亭林印刷总厂

开本：787×1092(毫米) 1/32
印张：14.25
字数：270千字　插页2
版次：1998年9月第1版第1次印刷
印数：1－6 000

ISBN 7-80627-346-8/I·124　　定价：15.00元

内容提要

本书精选了110篇美国艺术家在挥洒画笔、抚动琴弦、轻歌曼舞之余，写下的所感所思所见所闻，如舞蹈家邓肯的《寻找精神表现的源泉》，表达了她对音乐的感受，并在舞蹈中把音乐的光芒和颤动表现出来；小提琴家梅纽因的《演出中的意外》，叙述了在一次演出中发生地震，人们在极度慌乱中他却果断地决定演奏国歌，使观众紧张的心绪得以安静；女影星泰勒的《真正的美来自内心》，抒发了她对美的感受，即甜美而恬静的性格会抹去面部的皱纹；电影导演弗莱哈迪的《北国之旅》，描写了他在拍摄爱斯基摩人生活的影片时所经历的奇遇和获得了“金不换的朋友”。这些即兴飘逸的宛曼散乐，有助于我们对久已闻名的艺术大师的了解，从中领悟到真正的艺术和人生。

前　言

在经过了颇长一段时间的资料搜集、筛选、编辑、翻译的过程之后,《美国艺术家随笔》一书终于问世了。在此,我们热诚地将这本书推荐和奉献给热爱艺术的广大读者,推荐和奉献给想要了解美国艺术家,了解他们的生平、思想、情感、经验的众多书友。

艺术家一向是众人瞩目的对象,因为他们的创造性工作愉悦人的耳目,为人们带来莫大的艺术享受,使人类的精神生活更加丰富多彩。艺术家也是有血有肉有思想感情的人,他们同样有欢乐和悲伤,同样在思考和探索,他们对艺术、对社会、对人生、对事物常常有非常独到的见解和颇有见地的认识。所以了解艺术家,尤

其是了解他们的思想、感情以及他们生活、工作的经验，必定能使我们受益匪浅。

艺术家除了以其艺术创作来形象地表达自己的思想感情外，有时也用言语——特别是随笔的方式来更加直截了当地向世人阐述自己的思想，表达自己的情感，介绍自己的经验，倾述自己苦与乐的经历……因此阅览和研究艺术家随笔就是我们了解艺术家的极好途径。

美国的艺术史不甚长久，它不曾经历过远古、中古的历史阶段，也未曾经历过像欧洲文艺复兴那样辉煌的时期，然而却在近代和现代——特别是近一百多年的短短时间里获得蓬勃兴旺的发展，涌现出了许许多多才华横溢的现代艺术家，这些艺术家的辛勤创作和杰出成果不仅为美国，也为世界的艺坛增添了光彩。在近、现代艺术史上，美国艺术家的影响和地位都十分突出。鉴于此，我们深感有必要将美国艺术家的随笔资料编译成书，使广大读者能较为集中、全面、深入地了解他们，从他们的言论、文章中汲取有益的知识。

《美国艺术家随笔》一书选译了近50位在各个方面具有一定代表性的美国艺术家——包括作曲家、指挥家、歌唱家、画家、雕塑家、舞蹈家、剧作家、戏剧导演、戏剧演员、电影导演、电影明星等知名人物的百余篇随笔，这些随笔选自艺术家们的文章、书信、序言、访谈录、回忆录和杂谈，其中不乏像乔治·格什温、艾伦·科普兰、耶胡迪·梅纽因、戴维·史密斯、威廉·德库宁、杰克逊·波洛克、伊莎多拉·邓肯、大卫·贝拉斯科等闻名世界的艺术大师的作品，也不乏像凯瑟琳·赫本、

玛丽莲·梦露、伊丽莎白·泰勒、迈克尔·杰克逊等引人注目的明星人物的作品。故而本书既可作为专业研究备览的资料,亦可作为日常浏览欣赏的书籍。

为了便于读者翻检和阅读,本书将艺术家按其生卒年代的先后进行排序;每位艺术家名下均有对该艺术家生平及其成就之简介。需要向读者加以说明的是,由于选编选译掌握的资料不足,时间亦有限,因此本书不可能将所有美国艺术家的随笔资料尽辑一册,而只能选择性地收录各方面的一些有代表性的作品。此外,本书编选是否得当,翻译是否准确,也必有可商榷之处。故而在将本书奉献给广大读者的同时,亦真诚希望专家和有识之士不吝赐教。

陈海东　周国春

1998年2月于上海

目　　录

贝拉斯科

贝拉斯科（David Belasco，1853～1931） 美国著名戏剧导演。出生于旧金山的一个犹太演员世家。自幼热爱戏剧并做过儿童演员，后深得著名演员和剧作家迪翁·布西科的赏识，学会了编剧和现实主义表演方法。1879年贝拉斯科任旧金山剧团舞台监督。1882年去纽约，先后任麦迪逊广场剧院和兰心剧院经理。1906年建立自己的剧院。贝拉斯科一生在一百多部戏中扮演过一百七十多个角色，并自己创作和改编剧本，自己导演戏剧，在美国戏剧史上被誉为第一位重要导演。

追求真实永远不会错

一

让我们假定一部剧本的脚本已经达到可以接受的形式，并且我已经决定上演它了。实际演出工作中我的第一个步骤是订出分场计划，这必须也像剧本自身一样要进行认真仔细的构划，因为一个经过巧妙设计的场面，对于主要情节来说总是有很大的帮助。在这个初期工作阶段中，无论对我自己的剧本或是对其他剧作家的剧本，我都很少遵循印刷本上的舞台指示。我喜欢根据舞台的价值自己计划舞台场面。

我要考虑将门、窗、阳台或火炉放置在何处才会最有效果。场景的情感在决定舞台安排时总是一个极重要的因素，因为在一定程度上象征性成分要进入每部剧作的演出。例如，阳光普照的场面简单地暗示幸福，月亮的场面暗示着浪漫情调；而悲剧或悲伤则应该在阴暗朦胧的场景下扮演。在外景中演喜剧总是不合适的，因为喜剧场面要依赖于机智俏皮的对话来激发兴趣，而外景提供的环境总显得过于巨大空旷；如果在一个室内场景中表演，台词就能发挥难以估量的效果。

上述这些细节都应认真加以思考。随着我对台词和情节的熟悉，场面就会自己逐步形成。接着我作一个粗略的草图，注意必要的家具或其他道具的安排，要考虑到人物如何能在其中最有利地运作自如。

当这些事情接近于定下来时，我就把绘景艺术家找来。让他坐在面前，我尽可能地利用空舞台，设法将整个戏表演出来，指明每一个上场和下场，并阐明我对人物组及其所处环境的构思。这个过程也许要花费四个或五个晚上，对漫不经心的旁观者这大概是滑稽可笑的；但我不允许任何一个细节被忽略或靠运气，直到我满意并无法改善它们时为止。

在这个过程中，必须把戏当作一个病人来对待；某些地方该高兴，某些地方该悲伤；情人们应该在某种光线下聚合到一起；其一切变化的情绪都应该和谐地融合在一起。因为一出完整而成功的戏应是感人的，并应在一定程度上完成其目标，使观众带回到其自身的经历之中。如果说我的演出具有某种感召力，那是因为我始终把这个重要因素记在脑子里，在努力不使我的布景机关暴露于外的同时，一直设法打动我的观众的内心世界。

在向布景艺术家详细解释我的构思并把脚本移交给他之后，他就按照我的粗略草图着手绘制布景的素描稿，从而使我们有了一个明确的出发点。一段适当的时间之内，可以是一周或一个月，布景艺术家会建造起真实的布景模型，它们将装置在我工作室内设备完善的微型剧场之中。当然，总是还会出现一些变化，并且这些长约四英尺的模型常常也会多次拆开重装。

现在该是我来考虑布景照明问题的时候了，对我来说这是戏剧演出中十分重要的因素。我同灯光人员一起将剧本重新仔细地看一遍，就像前面同布景艺术家一起做过的那样。当灯光人员完全掌握了我的意图并十分熟悉剧本时，我们开始用那个剧场模型进行实验，通过各种色调的透明胶片或丝绸将白光变成我们需要的各种色光。我们一夜又一夜地在一起实验，以取得需要的色彩或气氛效果，达到用色彩加强布景效果的目的。

灯光之对于戏剧就如同音乐之对于一首抒情歌曲。在进入一出戏的演出要素中，再也没有什么会比灯光那样能更有效地传达其情绪和情感了。它们就像血液对于生命那样，对于每一部戏剧艺术作品都是必不可少的。我把自己戏剧演出所得成功的极大部分归结于我对色彩的感觉，并将这种感觉转换成灯光效果。有时其他导演也相当成功地模仿了这些效果，然而我并不为此担忧，因为别人可能复制我的色彩，但却没有人能夺走我对它们的感受……

正如我所设想的那样，如果戏剧的目的仅仅是起到自然界一面镜子的作用，那么我想没有什么地方会比到自然界本身中去能得到更好的自然界的效果了。我主张，用完整和诚实来实现这个目标；用生活的自然特征来环绕戏剧中人物的模拟生活；像音乐承受一首歌的歌词那样，寻求用光和色来对台词对话作相同的体现，这才是真正的艺术，真正的戏剧艺术。一个直接到自然界中寻求引用于舞台上的效果的人永远不会错；正是出于这样的信念，在戏剧艺术中我把自己的信

仰建立在现实主义之上。

只有在经过多年实验并且花费了许多其他演出人会认为是可笑的代价，才得以使我的舞台灯光效果具有可靠的保证。有时我花费5 000美元去尝试再现落日的一种细微色调，然而接着还会把这场布景完全丢弃一旁。回忆起在我演出《金色西部的女郎》一剧时，我曾试验过三个月，以求达到加利福尼亚内华达山脉落日的那种准确的细微色调变化，但接着却转向另一种方法。那是一种很好的落日，但却不是加利福尼亚的。

这些实验一直是我作为导演的工作中最有趣的部分，虽然它们也是最复杂的有时也是最令人苦恼的问题。例如，要在日本夜晚的月亮和星星与仙境中假想的月亮和星星之间显示出不同就很不容易。但无论如何，既要有一种必须使观众感到有所不同的区别，又不能让观众觉察到机关布景，如同人们进入温暖的房间感觉到热气而又看不到暖气装置那样。

当布景模型得到认可并且至关重要的灯光也已安排就绪，那么这时就可开始布景的实际制作。我让布景艺术家去照管木工，向他们提供设计图。他们要在我自己的工场里制作布景，我从不用合同的形式来完成这类工作，并且不允许用框架绷上画布的方法制作。一切都要真实。我曾看到有些戏里的王座在国王坐上去时就发出嘎嘎声，皇宫的宫墙稍加碰撞也会摆动起来。在我的舞台上不会发生这样滑稽可笑之事，也不会有任何对幻觉如此有害的东西存在……

通常，在第一周排演结束前，我喜欢把服装问题撇

在一边，这样我可以在理智上对自己的演员更有把握，除非是上演一出古装戏。如果剧本要求的服装与现代服装不同，我就为角色写出全面的服装要求，决定他们的头发是光滑或是粗浓，是否要戴胡须，然后把服装设计师找来一起商讨。这些在一出古装戏里是十分必要的，目的是同布景的色彩保持和谐一致。另一方面，如果上演的是一出现代戏，那么在适当时机我就把演员送到各种服装店里为他们做出合身的衣服。

……为了在戏剧演出中把这个重要环节完全置于我的控制之下，就在剧团里置办起供人们穿的各种服装。在需要特殊服装的情况时，通常是由导演者来提供；但对所谓的现代服装，就希望演员们自己解决。当然我发现，如能将进入舞台演出的每个细节都加以管理，那就更为理想；这种细心固然增加了许多有利因素，但却大大增加了费用开支……

在上演《日本天皇》一剧时，我派人到日本为剧中主要演员定做服装，并购置各种布景装饰品。我上演《迪·巴丽》一剧时曾特别派人去法国购买丰富的纺织品，通过染色准确地复制出路易十五宫廷内的服装式样，宛如那个时期肖像画里所表现的。

当然，要妥善解决服装问题也要以每出戏的不同而异。我曾使一个流浪汉目瞪口呆，因为我要求用一件新外套去换他的旧外套。有时街上一位贫穷的姑娘吸引了我的注意力，因为她很像我头脑里想象的那个人物。我派人去把她找来，买下她的衣服、帽子、鞋子和长统袜子。我的服装人员会花费几个星期去当铺和旧货店翻箱倒柜，为我戏中的一个古怪人物寻找一件

背心或某种适合的物件。从做时兴服装的商人和裁缝那里送来的账单会使一个富裕阶层的妇女感到吃惊。

（杜定宇 译）

导演要尽可能保持流畅自然

当演出所面临的各种大小问题不断顺利地获得解决之际，我就到四处寻觅我的演员班子。事实上，从我决心接受这个剧本的那个时刻起，我就在寻找适合于演各种角色的男女演员了。申请担任各种角色的人蜂拥而至，但一般来说他们都是专业剧团的成员，公众对于他们十分熟悉，而我则喜欢尽可能地发展我自己的演员队伍。我不厌其烦地到各种低等的固定剧团去搜寻演员，我既去拜访那些人，也让他们来看我。如果碰巧上演的是一部需要明星演员的戏，那么演员班子的组织工作就比较简单；但无论如何我总是以最大的注意力去挑选演员。在作出选择时我更喜欢那些表现得与角色相似的演员，而不是去挑选那些依靠假扮和模仿的演员，因为作为导演者，我的座右铭是要尽可能地保持流畅自然。

……

我从不曾借助于威吓手段让演员照我希望的去做；我常常发现，耐心细致地启发他们的想象力可以取得最佳效果。用一个眼神或一个手势向他们传达的东西要比大声疾呼的长篇讲话或唠叨申斥传达的东西

更多。

通过这些实验还能发现演员身上的特殊癖好。有的演员坐着朗诵台词要比站着朗诵更有效;有的在舞台右侧表演要比在左侧好,或者是情况相反;有的演员可以镇定自若地达到最佳效果,有的则靠最激动的力量来达到;我甚至了解到有些演员的工作变化竟是依据他们是直接面对观众还是侧身对着观众而定。经验教育我不能用武断专横去指导演员,而是要引导他们去做他们最拿手的事情。他们的特殊癖好是气质和个性的结果,聪明的舞台导演者应该始终努力去保留它们。当这种特殊癖性是不好的时候就要加以纠正,因为坏的癖性就像花园里的野草一样对好的表演起破坏作用;但是当这些癖好是个性的标志时,它们就具有明显的价值……

我手下演员身上的一切癖性只要不过于明显以致显得装模作样,我都设法加以保留,并指导他们有效地利用这些癖性。这也是为什么我总让剧组在我面前一起工作的原因之一。近来又着手同时组织几个演剧队,有时达到五六个,并且派他们去巡回演出,剧目碰巧都是纽约十分流行的。这种做法有很大的商业好处,可以使一个成功的剧目迅速集中获利,并且使导演者的工作大大简化,因为一些二流剧团总是免不了要去模仿首创者的组织方法。正是由于这个原因,低劣的艺术必然成为难以避免的结果。因此我反对它。我从来不曾去指导一个二流剧团;如果我去担任导演,恐怕会把戏的整个安排全部改变,甚至连剧本本身也加以变更。我会立即发现,一组演员能以某种方式达到

的最佳效果，而另一组演员却不得不用完全不同的方法处理，这要随每个演员的气质、脾性和技巧素养而定。当演员仅仅设法去模仿一个原型时，他们就会成为机械式工作的人，于是剧本及其演出的艺术性光辉必然要遭到牺牲。

因此，我们一而再再而三地温习台词语言，通常每幕戏就要花费一周或十天时间。在此期间我坚持要演员避免背诵其角色，直到他们在头脑里充分形成角色概念并实际上转化成人物为止。否则，他们用三寸不烂之舌轻松地背出每一段台词，会像鹦鹉那样随时开始模仿说话。何况，他们在排演时也总是会在无意识地学习和熟记……

（杜定宇 译）

舞台美术只应起辅助作用

任何一部值得上演的剧本都应该给予它最完善的体现，以保证使其完满成功。能够帮助观众掌握并理解剧情或激发其美感的任何手段，在戏剧中都是有用的和正当的；但是舞台导演永远不能忽略以下事实：不论说什么或做什么，不要忘记剧本本身才是主体；演员总是表现的主要手段，剧情故事要通过演员来告诉观众；布景只是一个背景，剧作家的作品正是在这个背景下表现出来的。

如果布景、道具或环境细部中的任何东西，不论其

自身多么灵巧，哪怕在非常短暂的瞬间将观众的注意力从戏剧本身上吸引开，或者不再是仅仅起到辅助作用，那么它们的价值就遭到了破坏，它们不再是一种帮助而变成一种障碍，并且最终会导致一种违反艺术标准的大错误。人们必须牢记，在自然界中星星的光辉和美丽永远不会被天空这个背景所湮没……

然而，所有这些灯光、色彩、服装等附属物，不论它们怎样有用，也不论它们会如何取悦观众，实在都是戏剧演出的危险点标志。在美国戏剧界，可以说没有谁能像我这样花费大量时间和精力去完善它们；尽管如此，只有当它们附属于整出戏和表演时，我才把它们看作是有价值的。舞台戏剧演出总是更多地通过其演员的能力来完成，而不是通过其舞台布景艺术家和灯光专家的天才去实现。如果说这个国家的戏剧现在是每况愈下，那么正是由于过多地去注意了舞台的布景装饰；只能把它的重要性放在适当的位置上，和演员的工作相比，它究竟是次要的。

如果我们的布景艺术家在不断地探索研究，而演员们却不然，那么就会立刻产生意味深长的和可悲的变化。事实上，除了少数罕见的情况之外，越是对表演质量不加注意，就会越加精心研究环境的布置及从中发现的东西。如果一出戏的艺术成功主要依赖于它的布景和装饰，那么任何一个有钱聘请优秀画家的人就会几乎在一夜之间变成一个戏剧演出人。如果这就是戏剧艺术所寻求的目标的话，那么我们就不会有过去的戏剧。毫无疑问，莎士比亚一定使用过我们现代舞台所知道的每一种道具和辅助物，然而他伟大的戏剧

天才并非是依赖于它们而建立起来的。

只有当舞台导演者决心让剧本在剧院演出中占首要地位，他才能安全地使用各种舞台画面辅助物，以提高其效果和感染力。只有当他们依靠其演员作为体现的主要手段，他才可以冒险去求助于能够使戏接近于生活和自然的那些力量。

总之，我们可以换个方式来引用哈姆莱特说过的话：不论是要启发公众的美学冲动，还是要激起国王的良知，戏剧始终应该成为这样的工具。

（杜定宇 译）

把艺术隐蔽起来

在表演中把自然作为模型，但却永远不要随人试图用表现自然取代艺术的错误。舞台语言应该似乎是自然的语言。我说"应该似乎是"，因为这是表演中似是而非的矛盾问题之一；当它确实是自然的时候，它就不可能似乎是并且永远也不能成为似乎是自然的语言。

伟大的思想家、诗人歌德也是位剧院经理，并且还是非常成功的一位！他曾很有说服力地评论说，"艺术之所以为艺术，就因为它不是自然。"这对所有艺术都是正确的，对戏剧艺术尤为正确。戏剧中要把数天、数月、数年、常常甚至是整整一生时间里所发生的插曲、事件和感情，在瞬间里进行集中体现和描绘。舞台上

表现的每件事情从根本上说都是假扮的。我们在舞台上正是用非真实的东西创造出真实的效果。对于舞台上真实的阳光、真实的火焰、真实的雨、真实的风、真实的灰尘，如此等等，人们不难想象出它们在舞台上自由释放出来的结果。

我们通过似乎真实的机械模仿来创造真实的自然现象效果。那么，在表演中是否也要这样或者也应该是这样。那些在舞台上看起来真实的东西，实际上始终是完美艺术的幻觉产物；正是当演员缺乏隐蔽技巧时观众才会看到它是人工造作的。

在舞台上仅仅指出或简单叙述一种意思是永远不够的；在那里意思一定要传达出来。表演艺术是一种卓越的表现艺术。用于普通房间里谈话的那种随便语调将不适用于一个舞台上的房间，那种房间的大小、形状和条件都是非自然的，有画布作墙，并且一边是敞开的，在那里谈话的声音不仅仅是要充满几百立方英尺的空间，并且要弥漫于几千立方英尺的空间。

因此，舞台上扮演的面部表情应该特别生动和强烈；声音也必须增强；要使观众听得到的叹息声从演员唇边发出时几乎就要像发出一声呜咽；走路的步子也必须加长；姿势要放大；仪态也要振作挺拔。

杰出的大师曾告诫我们说，演戏的目的就"好像向自然展示一面镜子"。试图用展示自然本身来代替自然的映象或画面，是表演中肯定要失败并且很快会失败的道路。尽善尽美的表演可以用两个字来概括，即"幻觉"和"效果"。只有当一位想要成为写实主义的演员忘掉了这个首要的事实——他习惯上确实是忘记了

这项基本规律，他才可能在努力达到假定是自然的这个目标上遭到失败，他才会看上去是虚假的和平庸的。

（杜定宇 译）

演员既要感受也不要感受

……一个演员在扮演任何角色时如果感觉不到自己是出色的，那就像一个画家绘画时没有色彩一样，都同样是不可能的。另一方面，断定任何演员在表演时应该或者甚至能够感觉到他扮演的一切——当然，还假定他感觉到他正在体现的任何充满活力的或甚至生动的情绪经验，那就等于说公开宣布赞成无意义的胡说八道。在表演中对事物的确切本质永远不可能有真实的感受。

把这两种说法放在一起听上去就十分矛盾：一个演员为了表演必须感受；可是为了表演他一定不要感受！然而，这种矛盾仅仅是表面上的。

让我们来深入研究一下这件事的逻辑方面，我可以用一个最极端的例证来说明我的意思……

一个演员被召唤去扮演一个弑君者和一个嗜血野蛮的谋杀者，比如说麦克白。他不能这样做；除非他真实地感受到这些情感，否则他就无法刻画出那个人物的情感——除非他首先去谋杀一个依赖他的老国王（很少有哪个心情平静的人会找到这样的日子，许许多多清白无辜的人更不会有这种机会），否则他当然无法

真的感受到这种情感……

这种说法的荒谬可笑是十分明显的，即使将它们用于较上面例证次要的经验和感情上时也依然是荒唐的。例如，一个演员甚至在整整一周的每天晚上都要去感受哈姆莱特、奥瑟罗、李尔王或玛格丽特女王、麦克白夫人或朱丽叶，那么他或她的状态又会如何呢？

另一方面，要期待演员去刻画和表现他们不可能有的感情，也同样是不合理的。并且顺便说一句，还由于他们做不到这一点，因为作为一个阶层他们并不以具有深刻的感情而著称，所以我们拥有的伟大演员才这样少……

如果演员必须要能具有最强烈的感情，而在表演中又一点也不应该感受到，那么该怎样渡过这个进退两难的境地呢？呃，当然是运用想象力的手段。

我前面说过，培养一个演员的最基本要求是具有非常的敏感性，再结合迅速而强大的智力。这些素质是最基本的，但还必须给他们加上想象力——所有这些有效的成分加在一起并互相影响，就使表演成为可能。

在规定的环境和情境中，想象力能构思并激起一个将要被表现的特殊人物的所有情感知觉和反应；敏感性会最大程度地体验这些知觉和反应——我所说的敏感性指的是能接受生动印象的能力和受到深刻感动的能力；迅速而强大的智力可以时刻观察它们的每一个效果和现象——在记忆里储存下声音的每个抑扬变化，面貌的每一种表演，形体的每个动作和每个姿势——均专心致力于创造一种心理图象或将它们记录

下来，然后再通过已经掌握并形成的所有艺术结构的手段，致力于它们的再现和巧妙的夸张。

这个三重过程周而复始地一再重复：首先是进行许多小时的独自研究，然后进行排练，最后是在连续公演的期间达到最后的结果；这最后的结果是一种映象，一种塑造，一种非常生动而准确的图象，达到了明显真实的自发性和忠实性，从而幸运的观众完全被迷住，并且宣称它是完美而自然的。事实上它成为完美的艺术了。

这正是演员们谈到真实感情是设想的感情时他们所指的真正含意——我这里所说的是真正的演员而不是指那些要把戏的小丑。但是这可能会遭到反对，事实正是这样并且常常如此，如果演员一定能够通过发挥想象力对其敏感性产生作用而来体验情感深度的话，为什么他不能从而在实际扮演角色时去体验它们呢？

答案是非常明确的：因为如果他这样做了他就会不可避免地搅乱他的艺术结构，使得他自己没有能力表现任何东西，从而挫败他的目标。

演员为了表演就应该始终成为他的应变能力和手段的完全的主人。否则，尽管他也许可能大大地感动自己，却一点也不能感动他的观众——除非是使观众感到不安或者引起观众的嘲笑。要想取得成功的话，完全的自我控制、支配权、权威感、保持均衡这些素质，在表演中比在任何其他领域都更加绝对必要。在允许敏感性起支配作用的地方这些素质是不可能存在的。

在现实生活中，自然激情或深厚感情的作用从来

不会是平静的；它们从来不会停顿下来向游离的旁观者发挥恰当的效果。但是，刻画它们的演员必须在不被觉察的和不受怀疑的情况下连续地表现。亨利·欧文曾经宣称："我从不曾见过一个不曾在瞬间忘记观众的演员失去理智。"

萨尔维尼在美国演出《奥瑟罗》时，有天晚上当他说最后一句台词"没有别的选择，现在我自己的生命也在一吻里终结"，并且以其惊人的模仿倒下死去时，对苔丝狄蒙娜的扮演者薇奥拉·艾伦小姐低声说："这已经是第 103 次，也是这个演出季的最后一次！"

一位杰出的美国喜剧演员过去常说，"表演是一种心理学游戏"。确实如此。演员所做的一切只不过是向观众的头脑和心灵表现一个假定人物头脑和心灵里的活动和体验。并且如果你要想影响和感动观众，就必须支配他们——观众永远也不应该来支配你。

……想要达到真实而不只是似乎真实的演员还总是以作到自然为目标；这两件事情在他头脑里可汇合到一起。要作到自然的结果是使一个演员仅仅变得平庸和呆板乏味——而呆板乏味是所有事情中最糟糕的事。

为什么？呃，让我们来考虑一下。在任何规定情境中，什么是自然的？在同样的情境中许多不同的人会以不同的方式表现——即使假定说每个人是以同样方式和达到同样的程度去感受这种情境的。在许多情境中，大多数人的倾向是压抑他们的强烈感情，通常这种感情越强烈，用以控制和隐藏这些感情的努力也就越大。

然而，表演中的目的应该是表现而不是压抑。演员不应该试图仅仅作一些对他来说是自然的事情；他应该首先弄明白，在一个规定情境中对他将要表现的那个特殊人物来说，什么才是自然的反应和行为；接下来他应该用通常的、为人们所承认的象征手段表现它们——因为表演像所有艺术一样是象征性的。

甚至当他不得不刻画一个意志坚定的、沉默寡言的、性格内向的、具有很大自制力并压抑其情感的人物时，演员也必须使用一种有位作家已经命名为"透明显示"的手法，向观众展现出所扮演的那个人物感受到但又不会显示出来的那些特有的活动。

（杜定宇 译）



邓 肯

邓肯（Isadora Duncan，1878～1927）美国著名舞蹈家。出生于旧金山。从小受教于作为音乐教师的母亲，热爱舞蹈并能即兴表演，她主张把舞蹈建立在自然的节奏和动作之上。17岁时随母亲来到纽约，受雇于奥古斯丁·戴利剧团。两年后去伦敦，其舞蹈才华开始为人注意。以后她又去过法国、德国、奥地利、匈牙利、希腊、俄国等国，在那里她的表演大受欢迎。此外她先后于柏林和莫斯科等地创办过舞蹈学校。邓肯作为一个舞蹈革新家，把舞蹈从人为的技术性限制解放出来，使舞蹈艺术（包括她反对过的芭蕾艺术）有了很大的改进。

妇女有权不结婚而生育

当我还在襁褓之中，母亲就和父亲离了婚。我从来没见过父亲。有一次我问姨母，我是不是有过父亲。她回答说："你父亲是个恶魔，毁了你母亲的一生。"从此以后，我总是把他想象成图画书中有角有尾巴的恶魔。在学校里，别的孩子谈到他们父亲的时候，我一声不吭。

七岁时，全家住在三楼的两间四壁空空的房间里。有一天，我听见前门铃声响，到前厅开了门，看见一个头戴大礼帽的漂亮绅士。他说：

"请问，邓肯太太家在哪儿？"

"我就是邓肯太太的小女儿，"我回答。

"这就是我的翘鼻子公主吗？"那位陌生绅士说（那个名字是小时候他给我起的）。

他突然把我抱在怀里，泪流满面，不断地吻我。我非常惊讶，问他是谁，他流着泪回答说："我就是你爸爸。"

我一听高兴得不得了，连忙跑进去告诉全家。

"来了个人，他说他是我爸爸。"

母亲一下子站了起来，脸色苍白，神情激动，走进隔壁房间，随手锁上了门。我的一个哥哥钻到床下，另一个躲到碗柜后面，姐姐则突然歇斯底里大发作。

“叫他走开，叫他走开，”他们叫喊道。

我非常诧异！但我是很懂礼貌的，就走到前厅对他说：

“家里人不大舒服，今天不见客。”这位陌生人听了，拉着我的手，要我跟他一起去散散步。

下楼来到街上，我快步走在他旁边，茫然不解地想：这个漂亮的绅士是我的父亲，可他不像我一直想象的那样，既没有长角，也没有长尾巴呀。

他把我带到一家冷饮店，让我把冰淇淋和点心吃个够。我十分兴奋地回到家里，可是发现全家人情绪却非常沮丧。

“他真漂亮，明天还要来，给我多多的冰淇淋，”我告诉他们说。

但是全家人拒绝见他。不久以后，他回到洛杉矶他的另一个家去了。

……

我的整个童年，显然是在这个谁也不愿说起的、神秘的父亲的阴影笼罩下度过的。“离婚”这个可怕的字眼，深深铭刻在我的脑海里。由于我无法请任何人给我解释这些事情，只得自己尽力理出个头绪来。我读的小说大都是以结婚和大团圆结束，现在已经没有必要赘述了。但是其中有几本，特别是乔治·艾略特的《亚当·贝德》，里面描写了一个抱独身的姑娘，生了一个私生子，可怜的妈妈也就为人所不齿。在这类事情

上，妇女总是遭到极不公正的对待，给我留下的印象极深。当我把这些情况和我父母的悲剧联系在一起的时候，我立即决定，我要斗争一辈子——反对结婚，争取妇女解放，争取每个妇女都有权随自己的意愿生一个或几个孩子，照样堂堂皇皇做人，而且妇德无亏。一个年仅12岁的小姑娘能够推理出这些主张，看来似乎奇怪，不过当时的生活环境足以促使我早熟。我研究婚姻法，了解到妇女的奴隶状况，不禁义愤填膺。我以探询的目光注视着母亲的已婚女友们的面孔，觉得每一副面孔上都有青面獠牙的魔鬼的影子和奴隶的烙印。我当即发誓，决不把自己降到这种卑贱的地步。我终身保持着这一誓言，甚至因而使母亲与我疏远，使世人产生误解，也在所不惜。苏联政府做的好事之一就是废除旧的婚姻制度，只要两个人在一个册子上签个名就行了。签字的下方印着："本签字并不包含任何一方的任何责任，并可根据任何一方的意愿而废除。"只有这样的婚姻才是任何思想自由的妇女所能同意的唯一协约，也是我所赞同的唯一婚姻形式。

在现代，我相信我的思想或多或少为一切有自由精神的妇女所共具。但在20年前，我拒绝结婚，为妇女有权利不结婚而生孩子所作出的榜样，引起过相当大的误解。如今情况变了，我们的思想也发生了根本性变化，所以，今天我认为每个文明妇女都会同意我的观点：婚姻法典的伦理约束，是任何一个有自由精神的妇女所不能接受的建议。尽管文明妇女仍然结婚，也很简单，那是由于她们没有勇气站起来维护自己的信仰。如果你看一看过去十年来的离婚统计表，就会明

白我说的是真话。听到我宣传婚姻自由思想的许多妇女都胆怯地反问："可是谁来供养孩子呢?"在我看来，如果需要婚姻仪式只是为了使抚养孩子的义务获得保证，那么岂不是说你嫁的是一个你觉得很可能在一定条件下拒绝抚养他的孩子的人！这种假定未免太卑鄙了吧，因为你在出嫁的时候就已经觉得对方是一个恶棍。可是，我对男人的看法还不至于坏到认为他们中间的大多数都是人类的渣滓。

（朱立人、刘梦耋 译．管震湖 校）

我从小就敢做敢为

在全家人中，我是最有勇气的。当家里一点吃的也没有了，我就自告奋勇到肉铺去，耍点小花招，诱使肉铺老板赊给一点羊肉片。派到面包师那儿去的也是我，我去左说右说，央求他继续让我家赊购。这类出门办事，总是得到真正的冒险乐趣，特别是当我成功的时候（而我总是成功的），就高高兴兴地回家，跳着舞，手里拿着战利品，心里的欢欣就跟抢掠得手的强盗一样。这是很好的一种教育，因为从哄骗凶恶的肉铺老板中，我学得了一种本领，后来能够对付凶恶的经纪人。

记得我还是很小很小的时候，母亲因为商店不肯收购她编织的一些东西而哭泣，我便从她手里接过篮子，把她织的帽子戴在头上，织好的连指手套戴在手上，挨家挨户兜售叫卖。东西全部卖掉了，带回家里的

钱还比商店给的多上一倍。

我常听见有些家长说，他们工作是为了给孩子们留下很多的钱。真不知道他们是否意识到，这样做正好是把这些孩子生活中的冒险精神一笔勾销了。因为给子女们留下的钱越多，孩子们就越软弱无能。我们给子女最好的遗产就是放手让他自奔前程，完全依靠他自己两条腿走自己的路。由于进行教学，我姐姐（还有我）到过旧金山最富有的人家，对那些有钱人家的孩子，我毫不羡慕，反而可怜他们。他们的生活狭隘而且愚蠢，使我万分惊讶。同这些百万富翁的孩子们一比，在使生活过得有价值的每件事情上，我显然要比他们富有一千倍。

我们作为舞蹈教师的名声传开了。我们称之为新的舞蹈体系，其实并不存在什么体系，只是随着幻想即兴表演，脑子里想出什么好点子，就教什么。我最早表演的舞蹈之一是朗费罗的诗《我向天空射出一枝箭》。我常常背诵这首诗，教孩子们根据诗意做出舞姿和动作来。一到晚上，母亲给我们弹琴，我就即兴表演舞蹈。有一位可爱的老太太是我家的朋友，她常来我家消磨晚上的时间。她从前在维也纳住过，她说我使她想起了范妮·艾斯勒[1]，常常对我们讲述艾斯勒大获成功的故事。她总是说："伊莎多拉将成为范妮·艾斯勒第二。"这些话激励了我的雄心壮志。她让母亲把我送到旧金山一个著名的芭蕾舞教师那里去。但是，这位教师

---

[1] 范妮·艾斯勒（Fanny Elssler，1810～1884），意大利著名芭蕾舞演员，曾在法国、俄国和欧洲各大城市演出，颇获欢迎。

的课我并不喜欢。当他让我用脚尖站立起来的时候，我问这是为什么，他回答说："因为这样美。"我说那很丑，并且违反自然。上完三课以后，我就不去上课了，永远也没有再回去。他称之为舞蹈的那些僵硬而陈腐的体操动作，只是扰乱了我的理想。我追求的是一种与此不同的舞蹈。我说不清它究竟是一个什么样子，然而我探索着，走向一个看不见的世界，一旦找到钥匙，我就能够进入这个世界。当我年幼的时候，我的艺术就已经潜伏在心中，它之所以没有被扼杀，是由于母亲的英勇冒险精神。我相信，不论孩子将来要干什么事业，应当从小做起。真不知道有多少父母能够认识到他们给予孩子们的所谓"教育"，只是迫使子女陷于平庸，剥夺他们创造美好事物的任何机会。但是我又认为非这样不可，否则谁向我们提供千千万万为有组织的文明生活所必不可少的店员和银行职员等等人员呢?

母亲有四个孩子。要是通过强迫教育，她本来可能把我们变成务实的公民的。有时她也痛惜地说："为什么必须四个孩子都干艺术，没有一个讲求实际的呢?"然而，正是由于她自己爱美和好动的精神使我们成了艺术家。母亲对物质生活毫不在意，教我们不要把财物放在眼里，像房子呀，家具呀，各式各样的用品呀，都不要放在心上。由于她的榜样，我从来没戴过贵重首饰。她教导我们说，这类东西都是束缚人的桎梏。

离开学校以后，我成了非常好读书的人。我们当时住在奥克兰，有一所公共图书馆，尽管离家很远，我还是跑着步，或是跳着舞，跳跳蹦蹦上那里去。图书管理员是一位善良美丽的妇女，加利福尼亚州的一位女

诗人，名叫艾娜·库尔勃里丝。她鼓励我看书，当我向她借好书的时候，她总是显得很高兴，美丽的眼睛充满着热情。后来知道有一个时期父亲曾经和她热恋过。她显然是他终生钟情的对象，大概是这根看不见的命运之线把我引向她的。

那时我读了狄更斯、萨克雷、莎士比亚的全部著作，还读了无数小说，有好有坏，有精华，也有糟粕——贪婪地什么都读，往往坐在白天搜集来的蜡烛头的亮光下通宵读书，直到黎明。那时我也写过一部小说，还自己编过一份报纸，所有社论、本地新闻、短篇小说，全都是我一人写的。另外还坚持记日记，为它发明了一种秘密文字，因为这时候我有了一个巨大的秘密：陷入了情网。

除了儿童班以外，姐姐和我还收了一些年纪较大的学生，她教他们跳当时叫做“交际舞”的东西，如华尔兹、玛祖卡、波尔卡等等。这批学生中有两个青年，一个是年轻的医生，另一个是药剂师。这位药剂师美得惊人，名字也挺漂亮——弗农。我当时才11岁，由于云鬓高耸，衣衫垂地，所以看起来要大一些。就像黎塔的女主人公一样，在日记里写着我狂热地爱上了他，自己也相信的确如此。弗农是否意识到这一点，我不知道。在那样的年纪，实在不好意思去吐露我的爱情。我们一起去参加各种舞会，他几乎每个舞都和我一起跳。舞会以后，我迟迟不能入睡，直到凌晨还在写日记，叙述我极度狂喜的心情：“我在他的怀抱中飘飘荡荡。”他白天在大街上一家药房里工作，我常常为了经过他面前，不惜走上好几英里路，有时候鼓足勇气走进店里对他

说："你好吗？"并找到了他租住的那所房子，经常在晚上从家里跑出来，去看他窗口的灯光。这种激情一直延续了两年，受尽了相思之苦。临了，他宣布即将和奥克兰上流社会的一位姑娘结婚，我只敢在日记里写下失望的痛苦。现在还记得在他举行婚礼的那一天，看见他和一个蒙着白纱的貌不出众的姑娘一起走向祭坛时，我是一种什么心情。此后就再也没有见过他。

直到最近，我在旧金山演出，有一天，一位白发苍苍，但看起来很年轻、漂亮的男子走进我的化妆室。我一下子认出了他，他就是弗农。我想，过了这么些年，总可以把年轻时候的热情告诉他，他可能会感到有趣。然而，他却异常害怕，马上就谈到他的妻子，就是那个貌不出众的姑娘。看来她还活着，他对她的眷恋之情始终不衰。有些人的生活是多么单一啊！

这就是我的初恋。我爱得发狂，相信从那以后，从没有停止过疯狂的恋爱。现在我正从最近一次爱的袭击中（它看来是猛烈的、灾难性的）逐渐康复，可以说是处在最后一幕以前的幕间休息之中；或者这已经是最后一幕了吧？也许我会把当时的照片公之于世，请读者谈谈他们的看法。

（朱立人、刘梦耋 译，管震湖 校）

女人特有的感受

1905年的一天晚上，我正在柏林表演舞蹈。尽管

和平时一样，我演出时从不注意观众——他们总把我看成是代表全人类的伟大的神。这天晚上，我意识到在前排坐着个什么特殊人物。我并没有去看，或者看见这是谁，但心理上感觉到这个人就在面前。演出结束后，果真有一个长得很漂亮的男子来到我的化妆室。但是，他怒气冲冲。

“您很了不起！”他大声说，“您实在出色！可是，您干吗要剽窃我的思想？您从哪儿把我这些布景搞来了？”

“您说什么呀？这是我自己的蓝色幕布，我发明它的时候才五岁。以后我一直都用它作为我跳舞的背景！”

“不！这是我的布景，我的构思！不过，您正是我的想象的在这样的布景中间跳舞的人儿！您是我一切梦幻的活的化身！”

“可您是谁？”

于是，从他的嘴里吐出了这样一句美妙的话：

“我是艾伦·特里的儿子①。”

艾伦·特里，这是我心目中最完美最理想的女人！艾伦·特里！……

“啊，请您一定赏光到我家里吃晚饭，”我那从不多疑的母亲说道。“既然您对伊莎多拉的艺术这么感兴趣，您一定到我家来一起吃晚饭吧！”

---

① 艾伦·特里（Dame Ellen Terry，1847～1928），英国女演员，以演莎士比亚剧中角色出名，曾在欧美各国旅行演出，声誉颇丰。其独生子了克雷格（Edward Gordon Craig，1872～1966），英国演员、导演和舞台设计家，以其象征的富有诗意的舞台设计而著名于世。

于是，克雷格来到我家吃晚餐。

他兴奋之极，要向我解释他对艺术的全部理想，他自己的雄心壮志……

我也听得津津有味。

可是，母亲和其他人都听得昏昏欲睡，找种种借口睡觉去了，只剩下了我们两人。克雷格继续讲戏剧艺术，描绘起他的艺术来，眉飞色舞，指手划脚。

说着说着，他突然问道：

“可是，您在这儿干什么呢？您是一位了不起的艺术家，却生活在这样的一个家庭里？唉，这太荒唐了。我是唯一发现您、创造您的人，您属于我的布景。”

克雷格身材高大，身段柔软，脸庞很像他那漂亮的母亲，线条甚至更为细致。虽则个子挺高，周身却有那么点女性味儿，尤其那薄薄的嘴唇很是敏感。他小时照片上的金色鬈发（艾伦·特里的金发小孩，伦敦观众是十分熟悉的），现在多少有点发黑了。他的眼睛非常近视，在镜片后面好像有钢花在闪烁着。他给人一种细致的、甚至差不多是女性纤弱的印象，只有两只大手、宽宽的指尖和猿猴似的方形大拇指，证明了他刚健有力。他常常笑着说这是干谋杀的拇指——“可以掐死你，亲爱的！”

我像一个被催眠的人一样，允许他把我的斗篷披在我的白色小图尼克上。他拉着我的手，我们一阵风似地下楼，走上大街。然后他叫了一辆出租马车，用地道的德语说：“我和我的夫人要到波茨坦去。”

几辆出租马车都拒绝拉我们，但最后终于找到了一辆，于是就到波茨坦去了。拂晓时分才到达目的地，

在一家刚刚开门的小旅馆前面停了下来,进去喝了咖啡。然后,当太阳高高升起的时候,又开始返回柏林。

大约9点钟到了柏林。我们想:"我们怎么办呢?"我们不能回去见我的母亲,所以只好去找我的一位朋友——埃尔西·德·布鲁盖尔。布鲁盖尔是一位波希米亚人,她以十分体贴同情的态度接待了我们,端来了早餐——搅蛋花和咖啡,又安排我在她的卧室里睡觉。我去睡了,一觉睡到了晚上。

克雷格带我到他的工作室去。他的工作室设在柏林的一所高层建筑的顶部,地板漆成黑色,打了蜡,上面到处装饰着人工的玫瑰叶子。

面对着这样一位才华横溢、漂亮、有天才的青年,突然产生的爱情火焰在燃烧,我扑进了他的怀抱。我气质上那种有魅力的意愿虽然蛰伏了两年,但一直在待机迸发出来,现在迸发出来了。在他身上,我遇到了与我相应的气质,完全与我气味相投;在他身上,我发现了与我血肉相连的血和肉。他常常对我大叫:"啊!你真是我的亲姐妹!"

我不知道别的女人是如何回忆自己的情人的。我想,得体合礼的大概总是只说到男人的头、肩膀、手等等为止,然后描绘他的衣服。但是我看见的他,至今仍然是我第一天晚上在他的工作室里看见的那个样子:解脱衣服束缚之后,那洁白柔软、光滑发亮的身躯,以其全部光彩,照耀在我眼前,使我不可仰视。

我想,恩迪米昂[1] 的魁梧雪白的身躯初次落到黛

---

[1] 希腊神话中月神所爱的青年牧羊人。

安娜[1] 闪闪发光的眼睛中的情景，想必就是这个样子。海辛图斯[2]、纳西索斯[3] 和聪明勇敢的珀修斯[4]一定都是这个样子。他看来不像一个尘世青年，倒像是一个布莱克[5] 笔下的天使。他的美貌刚刚使我神恍目眩，就立刻被他吸引过去，拥抱在一起，融化在一起了。我们两人就像火焰遇到火焰，燃烧成一团熊熊烈火。我终于找到了我的伴侣、我的爱人、我自己——因为我们不是两个人，而是一个人，一个柏拉图在《灵魂对话录》中所说的那种令人惊奇的存在物：同一灵魂的两半。

这不是一个青年人向一位姑娘求爱。这是两个孪生的灵魂的会合。薄薄的肉体躯壳随着陶醉沉迷而发生质的变化，尘世的狂恋化作白热的熊熊火焰，绞缠交织在一起，一同登上天堂。

这欢乐是如此完满，真可不必再活下去了！啊，为什么我燃烧着的灵魂那天晚上不能找到出路，像布莱克的天使一样，穿过我们地球的乌云飞往另一个天堂？

……

过了不久，我千真万确地发现：我怀孕了。我梦见埃伦·特里穿着闪闪发光的长袍来看我——正如她在演《伊莫坚尼亚》时穿的那样，手里牵着一个长得同她

---

① 罗马神话中的月神，相当于希腊神话中的阿特米斯。

② 希腊神话中为阿波罗所钟爱的美少年。

③ 希腊神话中河神谢菲索斯之子，极美。

④ 欧洲古代神话里的宙斯和达瑙之子，为阿各斯的阿克里修斯王之孙。

⑤ 布莱克（William Blake，1757～1827），英国诗人、艺术家、版画家、神话作家、幻想家。

一模一样的金发小姑娘，用她特有的悦耳嗓音招呼我：“伊莎多拉，爱吧，爱吧……爱吧……”

从那时起，我知道从诞生以前的那个荫蔽的虚无世界，有个什么在向我降临。这就是那个孩子，她就要出世，给我带来欢乐和痛苦！欢乐和痛苦！生与死！这就是人生之舞的节奏！

神圣信息在我整个身躯里歌唱。我继续在公众面前跳舞，在学校里教课，同我的恩迪米昂[1]相爱。

……

我毫无经验，以为生孩子是一个完全自然而然的过程。我搬到北海边诺德维克村的一间别墅去住——它离任何一个城镇都有100英里，请了一位乡村医生。由于我无知，对有这么一个乡村医生感到完全满意，现在看来，她只能适合于农村妇女。

从诺德维克到最近的村子卡德维克约有三公里路程。在这里，我完全一人独自生活。每天从诺德维克散步到卡德维克去，再从那儿走回来。我一直渴望见到大海，现在一个人住在诺德维克小小的白色别墅里，美丽的乡村两侧是连绵数英里的沙丘，真是孤寂得很。在这玛丽亚别墅里，从6月一直住到8月。

与此同时，我和姐姐伊丽莎白保持频繁的书信往来。在我外出期间，她代我负责管理格吕内瓦尔德的学校。7月间，我在日记本上写下了学校教学的各种设想，还编出了一整套500来个练习，这些练习将引导学生学到一套从最简单到最复杂的正规的舞蹈动作。

---

① 此处指其情人克雷格。

我的小侄女坦普尔当时正在格吕内瓦尔德学校学习，她到这里来同我一起度过了三个星期，常常在海边跳舞。

克雷格一刻也不肯安宁，总是来了又走。但我再也不感到孤独。现在我有了孩子——她越来越折腾。看着我这美丽的大理石般的身体柔软了，嫩弱了，拉长了，变形了，实在不可思议。神经越健全，脑子越敏感，人就越能感到痛苦，这真是大自然对人的可怕的报复。连续的不眠之夜，时时感到痛苦，但也有欢欣鼓舞的时候。当我每天来回于诺德维克和卡德维克之间的沙滩，看到一边是波涛汹涌的茫茫大海，另一边是沙丘起伏的荒凉海滩，感到无限喜悦。海岸上几乎一直刮着风，时而和风煦煦，时而狂风大作，使我不得不与它进行搏斗。间或风暴变得非常可怕，玛丽亚别墅犹如海上的小舟，通宵达旦地颠簸摇晃。

我开始害怕与人来往。人们说的全是一派陈词滥调，很少有人懂得怀孕母亲的尊严神圣。有一次我看见一个怀孕的女人在大街上行走，过路人不仅不尊敬她，反倒互相示以嘲弄的微笑，好像这个身怀未来生命的女人是个十分可笑的玩意儿似的。

我闭门谢客，只有一位可信的好朋友例外。他骑自行车从海牙来看我，给我带来了书报杂志，跟我谈论美术、音乐和文学方面的近况，振作我的情绪。当时他娶了一位著名的女诗人，常常以一种崇敬的柔情提起她。他是一个办事有条有理的人，总是在固定的日子前来，风雨无阻。除了他，我多半独自以大海为伴，只有沙丘和肚子里的孩子能解我的寂寞——这孩子看来

已经急不可待地想要进入这个世界了。

当我在海边漫步的时候，有时觉得精力过剩，勇敢顽强，觉得这个创造物一定是属于我的，只属于我一个人；不过，当天空灰暗，凛冽的北海波涛汹涌澎湃的时候，我又突然情绪消沉，觉得自己像是一头可怜的动物掉进了巨大陷阱，竭力挣扎着要逃脱，逃脱。可是往哪儿逃呢？也许，哪怕是逃进阴沉沉的海浪中间也行。我与这种情绪作斗争，终于勇敢地战胜了它，不让任何人看透我的心思。尽管如此，这种心情还不免时时产生，很难逃避。我还觉得，大多数人都远离了我。母亲似乎远隔千里，克雷格也莫名其妙地咫尺天涯，总是沉没于他的艺术之中，而我却越来越少想到我的艺术，只以全副精神去对付落在我头上的这个可怕的严重任务，这件令人发狂，既使人喜悦，又使人痛苦的神秘事情。

时间显得特别漫长而折磨人。一天又一天，一周又一周，一月又一月，时间过得多慢呀！我心里希望和绝望交替出现，常常想起我的人生历程——童年、青年，在遥远国家里的漫游，在艺术中的种种发现，这一切都变得模糊恍惚，就像遥远的序幕为现在这一刻——孩子降生前的时刻而揭开。任何一个农妇会怎样看待呢？而我，这就是我的一切远大志向的顶点了！

我亲爱的母亲为什么没有同我待在一起呢？这是因为她抱有一个荒谬的成见：我本应当办好婚事的。不过，她曾经结过婚，后来又发现这婚姻无法忍受，同丈夫离了婚，为什么还希望我掉进自己曾经吃尽苦头的那个陷阱呢？我用我全部理智力量反对婚姻。我当时相信，现在仍然相信，婚姻是一种荒谬的、叫人做奴

隶的制度，它不可避免地(尤其是对艺术家)导致上离婚法庭，导致荒谬庸俗的诉讼。如果有人怀疑我说的话，那就让他统计一下艺术家的离婚纪录和美国报纸最近十年来刊登的婚姻丑闻吧。尽管如此，我想亲爱的公众还是很爱自己的艺术家，生活中不能没有他们。

8月间，来了一位看护玛丽·基斯特，以后成了我非常好的朋友。我从来没有遇到过这样耐心、和蔼、好心肠的人。她真是我莫大的安慰。我承认，正是如此，我开始受到各种各样恐惧心情的侵袭。我对自己说，每个女人都要生孩子的，可是没有用。我祖母生过八个，我母亲生过四个，这完全是生活中正常的事情，等等，等等。虽然如此，还是感到害怕。怕什么呢？当然不是怕死、也不是怕疼，而是一种说不清的害怕。怕什么，我自己也不知道。

8月渐渐过去，9月来临。我的身子越来越重。玛丽亚别墅位于沙丘之上，要走100级台阶才能进门。我常常惦记着跳舞，有时由于搞不了我的艺术而感到强烈的懊恼。但这时总觉得肚子里面有东西用力地踢了三下，芦月翻了一个身。于是我便笑了，并且想道：究竟什么是艺术？不就是朦胧反映生活中欢乐和奇迹的一面镜子吗？

我漂亮的身体越来越粗壮，看着它自己也觉得奇怪。又小又硬的乳房变得又大又软，并且耷拉了下来，灵巧的脚变得笨拙了，踝骨也肿胀了，臀部有点酸疼。我那年轻漂亮的耐雅德[①]式的体态到哪里去了？我

① 希腊神话中的水中仙女

的雄心大志在哪里？我的名声又在哪里？我经常不由自主地觉得非常难受和沮丧。这场与宏大生命之间的搏斗实在太艰苦了。但是一想到快要降生的孩子，一切痛苦的念头也就烟消云散了。

我夜里躺在床上，无依无靠，苦等天明。往左边侧卧，觉得憋闷，往右边翻过身去，还是不舒服，最后仰面躺着。我常常成了孩子的活力的牺牲品。我试着用一只手按在膨胀的身体上，给孩子递个信息进去。彻夜紧张等待，一小时又一小时，真是难熬！像这样的夜晚，一夜夜过去了，似乎没有尽头。为了获得母亲的光荣，我们付出了多大的代价啊！

一天，碰上了一件非常高兴的意外事。在巴黎认识的一位可爱的女友(她的名字叫凯思琳)从巴黎来看我，并且打算留下来陪我。她是一个有吸引力的人物，精力旺盛，身体健康，胆识过人，后来嫁给了一位探险家——斯科特船长。

一天下午，我们坐着喝茶的时候，我觉得仿佛有人在我背部中央猛击了一下，接着就觉得疼痛难忍，好像有人把手钻伸进我的脊椎，想要把它撬开。从那时起，折磨人的痛苦就开始了，似乎我这个可怜的牺牲品落到了一个威力极大，又毫不怜悯的行刑吏手中。刚熬过一个冲击，下一个冲击马上袭来。人们常常说西班牙的宗教裁判如何可怕，可是没有一个生过孩子的女人会怕它，因为与生孩子相比，宗教裁判也就只是无害的游戏了。看不见的可怕的妖魔，毫不留情地、残暴地、不肯松手地把我紧紧地抓住，并且不断发作，一阵又一阵撕裂我的骨头和筋肉。人家说这种苦楚很快就

会忘掉的，但我只能回答说，我只好两眼紧闭，不止一次听到自己的尖叫和呻吟，就像不是我自己，而是像与我身子无关的什么东西在围着我转圈似的。

认为还是必须迫使任何女人忍受这种可怕折磨的看法，真是旷古奇闻，是不文明的野蛮表现。这种情况必须予以矫正，必须予以制止。现代科学这么发达，无痛分娩应是理所当然，但却不能做到，这实在荒唐，正如医生不上麻药就动盲肠手术一样无可原谅！一般妇女得有多么毫不圣洁的耐性，或者说，得失去多少理智，才能在那一瞬间忍受这种对她们残暴的宰割啊！

这种无法形容的可怕状态持续了两天两夜。第三天早晨，这位荒唐的医生拿来一对大产钳，不用任何麻药，就完成了屠宰任务。我设想，除了被火车辗压以外，恐怕再也没有什么能和我受到的痛苦相比的了。如果不能设法让妇女解除完全无用的这种剧痛，那就不必侈谈什么妇女运动或者女权运动了。我坚持接生手术应该像其他手术一样，做到无痛，可以忍受。

在采取这一措施的道路上横亘着多少愚蠢的迷信啊！人们是多么漫不为意，毫无同情之心，如同犯罪一般！当然可以回答说，不是所有的妇女都受折磨到这种地步的。是的，印第安人、农民或者非洲的黑人生孩子，是没有我这么痛苦受罪。但是，妇女的文明程度越高，这种痛苦的挣扎越是可怕，越是没有必要。为了文明的妇女，必须找出一种文明方法制止这种恐怖。

是的，我没有因为生孩子而死掉。是的，我没有死，从拉肢刑具上及时解救下来的可怜的牺牲品也没有死。那么，你会说，当见到孩子的时候，我得到了报偿呀。是

的，当然我无比高兴。但是直到今天，当我想起忍受的痛苦，想到由于科学难以言状的自私和盲目，由于他们允许本来可以纠正的残暴现象存在，无数妇女依然受苦如故，承受牺牲，我真是义愤填膺，不寒而栗。

啊，可是孩子真可爱呀！我的孩子叫人惊喜不已，丘庇特[①]似的体态，蓝蓝的眼睛，长长的褐色头发，后来变成金色的鬈发。而且，最美的是那张嘴，那小小的嘴儿寻找我的胸脯，用没有牙齿的牙床乱咬，吮吸着不断涌出来的奶汁。当婴孩的小嘴咬着奶头，乳汁从母亲胸脯里涌出的时候，做母亲的真是有一种说不出的感觉。这张狠狠地咬的小嘴儿真像一个情人的嘴，而我们的情人的嘴反过来又使我想起我的婴儿。

啊，女人啊，当这样的奇迹存在的时候，我们还有什么必要去当律师、画家或者雕塑家呢？现在我认识到这个宏大的爱情实在胜过了对男人的爱。当这个小东西吮吸奶汁，呱呱啼哭的时候，我浑身紧张，摊开四肢好像在流血，肉体也松裂了，而又无可奈何。生命，生命，生命！给我生命！啊，我的艺术在哪里呢？我的艺术，任何艺术又在哪里！管它什么艺术！我只觉得自己是神明，超越一切艺术家之上的神明。

在最初几个星期内，我常常把孩子搂在怀里，久久地躺着，瞧着她睡。有时看见她的眼睛里露出凝视我的目光，我觉得非常接近于生命的玄妙边缘，生命的奥秘，也许是生命的知识。这个新创造出来的身体中的灵魂，它用显然成熟的目光，永恒的目光，来回答我的

---

① 希腊神话中的爱神。

注视，而且充满爱恋。也许爱就是一切的答案。用什么言语才能描写出这样的快乐呢？我不是作家，根本找不到恰当的言语来描述，这有什么奇怪呢？

（朱立人、刘梦耋 译，管震湖 校）

爱情的玄妙

我很喜欢瓦格纳的一首歌曲——《天使》，内容是说有个精灵无限愁苦凄凉地坐着，光明天使来到他身旁。在那黑暗的日子里，终于有这样的一个天使来到我身旁：我的一个朋友带着钢琴家沃尔特·拉梅尔[①]看我来了。

当他进来时，我以为是青年李斯特从画像的框子里走出来了——他身材修长，高高的前额上垂着一绺光亮的头发，那双眼睛像闪闪发光的清澈源泉。他为我弹奏，我把他叫做大天使。我们在剧院的休息室里工作，这是雷雅纳慷慨借给我使用的。在不断传来的隆隆炮声中，在战争消息引起的种种反响中，他为我弹奏了李斯特的《荒野的祈祷》，即圣芳济对小鸟的谈话。他的演奏启发了我的灵感，我创作了一些新的舞蹈。这些舞蹈表现了祈愿甜蜜与光明。同时，我又重新振作精神，因为他的手指触动琴键，弹出的是天上才有的

① 沃尔特·拉梅尔，伊莎多拉·邓肯的情人。邓肯一生曾多次恋爱，她的一生充满了浪漫情调。

曲调，我不禁返回了现实生活。这是我一生中最神圣、最飘忽微妙的爱情的开始。

弹奏李斯特的作品，谁也没有像我的大天使弹得这样美妙。因为他有丰富的幻想，能透过写在纸上的乐谱，把握住狂想真正引起的幻觉，每天在和天使交谈中诉说他自己的狂想。

他非常文雅、亲切，内心却热情洋溢。演奏时有一种难以言传的狂放之气。他那神经质的气质无情消耗着他的心灵，而他的灵魂则反抗不已。他从不以青春的一时冲动向激情让步，相反，他显然厌恶这种激情，就像支配着他的不可抑制的激情一样明显。他就像在炭火通红的火盆上跳舞的圣者一样。要爱这样一个人又危险又困难。对爱情的厌恶很容易变成对进攻者的憎恨。

通过一个人的血肉之躯去接近他的灵魂——通过他的躯体得到享受、快感、幻觉，然后触及灵魂，这真是太奇怪了，也太可怕了。啊！首先是获得人们称之为快乐的幻觉——通过血肉之躯，通过外表，得到的只是幻觉，也就是人们所谓的爱情，真是奇妙啊！

读者一定记得，我所回忆的往事经历了漫长岁月，每当新的爱人来到我身边的时候，有时以恶魔的姿态，有时以天使或平凡人的姿态，不管表现为什么姿态，我都相信那就是我等待已久的唯一伴侣，我也相信这次恋爱就是我生命的最后一次复活。但是我想，爱情总是给人以这样的自信。我一生中每一次爱情都可以写成一本小说，但是结局都很不好。我一直期待着，希望有那么一次恋爱能有圆满结局，而且是最后一次——

就像大团圆的电影一样。

爱情的玄妙就在于它能够奏出种种不同的主题、种种不同的音调。而一个男人的爱情和另一个男人的爱情相比较，就像听到贝多芬的音乐与普契尼的音乐之不同，而响应这些美妙旋律的乐器就是女人。我想，只体验过一个男人的女人，就像只听过一个作曲家的作品的人。

夏天即将过去，我们在南方找到一所安静的隐居之地，在费拉海岬的圣若望港附近找到一所几乎荒废了的旅馆，把它的空车库改作工作室。从早到晚，他弹那天上才有的音乐，我就跳舞。

这时光我多么幸福！身边有大天使陪伴，周围是大海，完全生活在音乐的海洋里，宛若处于天主教徒死后进入天堂的梦中。人生正如钟摆一样，不幸愈深，欢乐愈甚——每次陷入痛苦愈深，幸福的程度就愈高。

我们不时从隐居地出去救济那些不幸的人，或者为伤员们举行演出，但多半是单独在一起。通过音乐和爱情，通过爱情和音乐，我的心灵在极乐世界的高峰找到了寄托。

（朱立人、刘梦耋 译，管震湖 校）

寻找精神表现的源泉

我日日夜夜在工作室里潜心探索着一种舞蹈，它能够通过身体动作予人的精神以神圣的表现。我常接

连几小时纹丝不动地站着，两手交叉地放在胸口，遮住太阳神经丛[①]。母亲见我呆若木鸡，精神恍惚地持续那么久，往往惊惶失措——不过我还是在思索着，后来终于发现了一切舞蹈动作的中心弹簧、原始动力的火山口、产生一切动作变异的统一体、舞蹈创造的幻觉反映——就从这发现中诞生了我那流派的理论基础。芭蕾舞学校教师教导学生说，这一弹簧位于后背的中心脊椎下端。芭蕾舞大师说，从这个轴心出发，胳膊、腿和躯干必须自由地活动，产生关节活动的木偶人的效应。这种方法产生的动作是人工的、机械的，不足以表现人的灵魂。而我恰恰相反，寻找的是精神表现的源泉，由此流入人体的各个渠道，使人体洋溢闪烁不已的光辉，即反映心灵幻觉的离心力。好几个月之后，当我学会了把自己所有的力量集中到这个独一无二的中心上，就感觉到以后在听音乐的时候，音乐的光芒和颤动涌入内心这个独一无二的源泉——在那里它们反映为心灵的幻觉，不是大脑的反映，而是心灵的反映，从这个幻觉出发，我就能够在舞蹈中把音乐的光芒和颤动表现出来。我时常竭力向艺术家们阐述关于我的艺术这个最重要的基本原理。斯坦尼斯拉夫斯基在他的《我的艺术生活》中曾经提到过我向他讲述的这些话。

这个理论要用语言表达出来似乎是非常困难的，但当我在我的舞蹈训练班里，哪怕是在最幼小、最无知

---

① 太阳神经丛，指最大交感神经丛和其它神经节，因有放射状神经而得名。位于胃的后方。伊莎多拉·邓肯以为舞蹈动作应发自这里。

的孩子们面前说："用你的心灵来聆听音乐。现在，你一边聆听，一边是不是感受到有一个内在的自我在你的内心深处觉醒？——正是由于它的力量，你才昂首举臂，你才缓缓走向脚灯。"——她们都能领会。这种觉醒就是我所设想的那种舞蹈的第一步。

即使是年岁最小的孩子也懂得这个道理。从此以后，即使在她们走路的当儿，甚至在她们所有的动作中，都具有一种精神力量和优雅风姿；并非身体结构产生的任何动作所固有，也不是从头脑中创造出来的。这就是为什么我那舞蹈学校里幼小的孩子也能够在特罗卡第罗剧院或大都会歌剧院的广大观众面前显示出只有伟大的艺术家才拥有的磁铁般的吸引力。可是当他们长大之后，在我们的物质文明的反作用下，这种力量就离开了她们——于是她们就失去了灵感。

（朱立人、刘梦耋 译，管震湖 校）

从名画中获得灵感

我永远也忘不了穿越蒂罗尔山，然后顺着阳坡下山，走向翁布里亚平原的情景。

我们在佛罗伦萨下了火车，接连几个星期到处漫游，心花怒放，看遍了美术馆、公园和橄榄园。在那段时间，是波提切利[1]吸引了我这个年轻人的想象。一

[1] 波提切利(Sandro Botticelli，1444～1510)，意大利画家。

连好几天，我坐在波提切利的名画——《春天》前面。这幅名画启发了我的灵感，使我创作了一个舞蹈，其中我努力体现由它提供的那些柔和的、奇妙的动作。铺满鲜花的大地柔和起伏，山林女神站成圆圈，和风之神凌空飞翔，全部围绕着中心人物；她一半是阿佛洛狄特，一半是圣母玛丽亚，用一个意味深长的手势象征春天孕育万物。

我在这幅画的前面坐看了好几个钟头，倾心于它。一位好心的老管理员给我搬来一张凳子，怀着好奇饶有兴趣地观察着我崇敬的表情。我一直坐在那里，果然我真正看到鲜花成长，画中赤露的腿跳起舞来，身体扭动起来，而欢乐的使者来到我面前。于是我想：“我一定要把这幅画编成舞蹈，把爱的信息、曾经使我那样痛苦的爱的信息——春天，孕育万物的春天，带给他人。一定要通过舞蹈把这种狂喜的感情带给他们。”

闭馆时间到了，我仍然在画前滞留，希望通过这个美丽瞬间的神秘色彩，去发现春天的真谛。我觉得，生活迄今为止一直都是一场笨拙的、盲目的探索；我思忖着：“倘若我能够找到这幅画的秘密，就可以给别人指出一条通向丰富多彩的生活、通向无限欢乐的道路。”记得我当时对生活的看法很像一个带着良好意愿参加战争的人，他受了重伤，回顾既往，说出了这样的话：“为什么我不应该去传播福音，拯救他人免受这类残杀？”

在佛罗伦萨面对波提切利的名画《春天》沉思的结果就是这样，后来我尝试把这幅画编成一个舞蹈。啊，甜蜜的、半隐半显的异教徒生活，在这里，阿佛洛狄特

通过仁慈而更为温柔的圣母的形象闪亮显露；在这里，阿波罗像圣徒塞巴斯蒂安来到初抽嫩枝的树林。这一切如恬静的欢乐暖流涌进我的心房，迫切地渴望把这一切表现为我的舞蹈——我称它为《未来之舞》。

（朱立人、刘梦耋 译，管震湖 校）

真正的美利坚舞

沃尔特·惠特曼[①] 热爱美国的未来，他曾预言："我听见美洲在歌唱。"我也能想象得到惠特曼听到的雄壮歌声，从太平洋汹涌的波涛，越过平原飞扬。这是包括儿童、青年和男男女女的大合唱，这是歌颂民主的大合唱。

当我读到惠特曼的诗的时候，我在想象中仿佛看到美国在跳舞。这个舞蹈足以确切表现他听到美国在歌唱时的那种歌声。这个音乐具有一种伟大的节奏，就像洛基山那样使人振奋，那样气魄宏伟，那样错落有致。它完全不同于轻浮淫荡的爵士乐节奏，它倒像颤抖着的美国灵魂在奋勉向上，努力通过劳动达到和谐的生活。我在想象中看见的这种舞蹈，也没有任何狐步舞或者查尔斯顿舞的痕迹——倒像是儿童活泼跳跃的步伐——跃向高峰，跃向未来的伟大成就，跃向足以表现美国的伟大生活的新境界。

---

① 沃尔特·惠特曼，美国著名诗人。

人们把我的舞蹈叫做希腊舞，我时常觉得好笑——不过，也不免有点啼笑皆非。因为我自己最明白，我那种舞蹈来源于我的爱尔兰血统的外祖母常常给我讲的故事。她讲到她和外祖父于1849年坐着带篷的运货马车穿过平原时的情景，那时外祖母才18岁，外祖父21岁；她讲到在一次与印第安人的著名战斗中，就在这样的马车里生下了孩子；讲到印第安人如何终于被打败，外祖父把头伸进马车，手里拿着还冒着烟的火枪，欢迎新生的孩子。

当他们到达旧金山的时候，外祖父盖起了一座最早移民的木头房子，我还记得我小时候到过这所房子。我姥姥只要想起爱尔兰，就唱起爱尔兰民歌，跳起爱尔兰快步舞。不过，只有我想到过：爱尔兰的快步舞中悄悄融合了开拓英勇奋斗的精神、与红种人战斗的英雄气概——也许还混杂着红种人的一些舞姿，还有一点儿外祖父托马斯·格雷上校从南北战争前线步行回来时带来的《扬基歌》[1]的味道。这些，外祖母在跳爱尔兰快步舞的时候都掺合在一起了。我就是从她那里学来的。在我自己创作的舞蹈中还加进了青年美国的渴望，最后，又加进了我从惠特曼的诗句中汲取来的伟大生活的精神体现。这就是我广泛传播于世的所谓"希腊舞蹈"的起源。

这就是根源。不过后来我到欧洲以后，又受到三位大师——本世纪三位伟大的舞蹈先驱——贝多芬、尼采和瓦格纳的巨大影响。贝多芬创造了宏伟节奏的

---

[1] 美国南北战争时北部民兵的代表歌曲

舞蹈，瓦格纳创造了雕塑似的舞蹈，尼采创造的是精神上的舞蹈。尼采是世界上第一个舞蹈哲学家。

我时常琢磨，美国会不会产生一个作曲家，他将倾听到惠特曼的美国的歌声、他将创造出真正的美国舞蹈音乐，其中不包含爵士乐节奏——其中没有扭摆屁股的节奏，只有来自灵魂的此世寓所，即太阳神经丛的节奏。它飞扬在表现广阔天空的星条旗上，在这广阔的天空下面、一望无垠是那辽阔的国土，从太平洋经过大平原，越过内华达山脉，越过洛基山，直到大西洋。我祈求你，年轻的美国作曲家，为表现惠特曼的美国——亚伯拉罕·林肯的美国的舞蹈创作音乐吧！

谁要是相信爵士乐节奏能表现美国，在我看来都是荒谬的。爵士乐的节奏表现的是原始野人。美国音乐应该与它不一样，还有待于创造。现在还没有作曲家把握住了这种美国的节奏——它对于大多数人的耳朵来说是过于雄伟宏大了。但是，总有一天它会从广阔的大地里迸发出来，会从无际的天空中如雨倾泻，通过把混乱变成和谐的、一种气魄无比宏伟的音乐，把美国表现出来；而那些长腿的容光焕发的男女青年们将随着这种音乐翩翩起舞，不是像查尔斯顿舞那样猿猴似地乱摆乱动，而是一种非常显著的鼓舞上进的动作，飞升直至超出金字塔巅，超出希腊的雅典娜神庙，表现出人类文明史上从未有过的美和力。

这种舞蹈没有芭蕾舞那种无聊媚态、没有黑人舞蹈的刺激感官的痉挛动作。它是纯净的。我看见美国在舞蹈，她一只脚踏在洛基山峰之巅，双手张开，从大西洋伸向太平洋，美丽的头部向上昂起直指霄汉，头戴

千百万颗星星组成的金冠，光芒万丈。

美国提倡所谓体育学校、瑞典体操学校和芭蕾舞，这是何等荒唐！真正典型的美国决不是跳芭蕾舞的。他们的腿太长，身体太柔软，精神太自由，不适合于这种矫揉造作、踮起脚尖来动作的舞蹈学派。十分触目，所有著名的芭蕾舞蹈家都是骨架小的矮个子女人。身体高大、体态匀称美好的女人，决不可能跳芭蕾，表现美国最佳状态的典型决不能跳芭蕾舞。无论你怎样胡乱想象，也描绘不出自由女神跳芭蕾舞是个什么样子。那么，为什么要在美国接受这种舞蹈流派呢？

亨利·福特① 表示过一个愿望，就是福特城所有的孩子都得跳舞。他不赞成现代舞，说让他们去跳老式的华尔兹、玛祖卡和小步舞吧！然而，古老的华尔兹和玛祖卡是表现病态的多愁善感和浪漫情调的，而我们现代的青年已经成长发展，超过了这类玩意了；小步舞则是表现路易十四时代的朝臣们给大长裙曳地的贵妇人们大献殷勤的奴才相的，这些动作跟美国的自由青年有什么相干呢？福特先生难道不知道，人的动作和语言一样，是富于表现力的吗？

我们的儿童为什么应该弯曲膝盖去跳那过于挑剔、过分讲究的奴颜婢膝的舞蹈——小步舞？为什么应该去胡里胡涂地快速旋转，跳那装出多愁善感的华尔兹呢？还不如让他们阔步前进，大跳大蹦，昂首挺胸，大张双臂，跳出我们的开拓者的语言，表现我们的英雄们的坚忍不拔、表现我们的政治家的大公无私、宽

① 亨利·福特（Henry Ford，1863～1947），美国汽车工业家。

厚仁慈、纯洁清白，表现我们的母亲心中洋溢的爱和柔情。当美国的孩子们这样舞蹈的时候，他们就会成为美丽的人，无愧于最伟大的民主国家美名的人。

美国舞蹈一定会是这样的。

（朱立人、刘梦耋 译，管震湖 校）



霍普金斯

霍普金斯（Arthur M. Hopkins，1878～1950） 美国著名戏剧导演。出生于克利夫兰。曾当过新闻记者，后来成为轻歌舞剧演出人和导演，曾成功导演了《可怜的富家小姑娘》、《考验》、《成功的灾难》、《安娜·克里斯蒂》、《堂堂的美国佬》、《哈姆莱特》等戏剧。他以演出的高质量和强大的演员阵容而受到高度称赞。

我要使演员意识不到我的监督

首先应由导演找到对无意识投射的解释。如果他不能用这种方法取得效果，那么就很难希望同他一起工作的人会取得成功。要使任何人在没有意识到事情是如何办到的情况下就把一出戏完全准备好，这一直是我的奋斗目标。我要使演员意识不到我的监督。我要求做到：无论他们提出什么指导要求，我都要在他们没有意识到的情况下给予他们。我要使他们意识不到戏的运动和"事务"。要求戏的一切都与他们一起顺利地成长，因此当第一次演出到来时他们几乎意识不到曾经做过任何特殊的事情。

首先应该由我迈出无私的第一步。从一开始我就应该舍弃导演工作中明显存在的各种诱惑：发号施令、自我表现——朗读一段台词或表演一段戏使自己显得很有能耐、砰然关上门、嘲弄一个困惑的演员而赢得笑声、公开批评等等。我必须舍弃想成为老板、大师或知名人士的愿望。我应该用无线电指导航船，以代替把船拖在我身后穿过水面的企图。许多曾经同我一起工

作的演员都坚定地相信,他们实际上并没有得到什么指导,而事情正是应当如此。当我发现一个演员对我的存在正变得有所觉察时,我知道这一定是某个地方出了毛病,这正是我身上经常存在的缺点。

这种导演方法有两个基本要点:导演者要确切弄明白他需要什么;并且确信他能够从他已经选择的人们那里得到他要求的东西。这两个先决条件就可以消除开始时的一切混乱。

导演中的举棋不定会不可避免地导致变幻不定的演出。当演员们发现一位导演对一场戏该如何演拿不定主意,并且当他们看到导演在同他们一起实验时,他们会立刻意识到缺乏某些东西,要么在剧本本身要么在导演身上。这是一种会产生麻烦的思想。一个处于这种状况下的剧团会变得摇摆不定,而一个摇摆不定的演员的第一个倾向就是表演过火。一旦演员相信自己处于如履薄冰的危险境况之中,他无疑会大大降低速度。在不确定的状况下诞生的一场戏是很少能演得好的。

导演是一位向导。戏是他领导演员通过的未知领域。他应该清楚知道所经路途和该转弯之处,因此他从不会犹豫不决。因为一旦他踌躇不前,疑惑他领的路是否正确,那么演员就不可避免地开始东张西望寻找自己的出路。

对于一出戏的诞生我的体会是,它逐渐变成一个个体并变得具有个性特点,各种不同的演员就是它的器官和肢体。我看到的不是10个或20个个体演员在走来走去,看到的只是由10或20个部分组成的一个整体在运动。只要它能正常运动,我完全不去意识它的各

个部分。当我意识到某个部分并且失去对它整体运动意识的那个时刻，我知道一定是某些地方出了毛病。正如引擎中出现不熟悉的异常声音时就提醒人们有些部分运转不正常一样，那就是该把戏停下来检查一下的时候。它可能只是个小毛病，如一切都该静止下来时的一个动作，应该沉默时的一句话，应该发生某件事时却出现的停顿，一种无正当理由的节奏变化，或者任何转移对整体注意力的上百个大大小小的事情之一。

细磨工作的过程应尽早开始。其范围包括剔除所有并非绝对需要的手势，所有不必要的音调变化和咏唱，摇头晃脑，舞动扇子和手绢，轻踏脚步，连续敲击手指，摆动双腿，紧皱双眉，卷缩胡髭，手捧胸口，抚摸胡须，以及所有已经装进演员口袋的许许多多特技；所有这些不外乎是暴露出下面的毛病之一：要么是缺乏应有的宁静，要么就是试图把观众的注意力吸引到自己身上而离开戏剧本身。

舞台上的每一个瞬间都应有某种内容。观众注视着每一个动作，除非它有某种意义，否则任何动作都无权去吸引观众的注意力。

我从来不事先设计好一出戏的“舞台动作”。当舞台布景最初被设计出来时我就知道人口处在哪里，可是常常是仅把一幕戏排了一次之后，这些东西就被改变了。

我反对那种事先把“舞台动作”标出来的老方法，因为从一开始就限定动作，会导致固定化，阻碍自由顺畅的发展。通过一幕戏的头二三次排练，我让演员在布景中来来回回走上几遍，“舞台动作”也就常常自行解

决了。用这种方法达到的舞台动作具有产生于戏剧行动之中的优点，基本上有了对戏的生命感，这是人们通过在脚本中标出指示的办法所不能得到的。动作的所有错误都自动地被排除了，诸如来回穿越舞台，降落到舞台前部或后部，互换椅子，绕着钢琴转，与家具搏斗等等，过去年代里导演所指导的这些奇怪举动，使演员忙得不可开交。前不久治安部门所取消的东西是演员久已遵循的百老汇惯例，大部分演员已为此遭受了许多年的苦难，这仅仅是舞台领域人所共知的公开部分。

极度简化正是我所不断努力追求的东西，并不是因为我喜欢简单，也不是一个兴趣或爱好的问题——它是从“无意识投射”的方法中产生出来的。其目标是消除一切非必要的东西，因为它们会唤醒有意识的头脑，会打破我正设法从无意识精神状态中编织起来的魔法。一切技巧在使用者的头脑里都是有意识的，那么它们就应该具有一种有意识的魅力。我要求演员的无意识与观众的无意识相交流，并且努力消除对它的一切障碍。最后，我变成了一个监督官，必须指明哪些东西不该通过——我相信其中存在着导演的整个奥秘。

（杜定宇 译）

要使演出做到轻松自如

对演出的真正考验是做到轻松自如，可以用它使



表演达到完美的境界。我反对使用一切演技设计的主要理由，就是它们表现出一种紧张的效果，这常常毁掉了戏剧效果本身。紧张通常是指剧作者、演员或导演个人的事情，但它立刻会把观众从享受戏剧效果转移到花费气力上。一个歌唱演员为了一个很难达到的音符而挣扎时，在场的观众会为他担惊受怕；同样，一个演员为了达到某种效果而使自己非常紧张，也会使得观众受苦。永远不应当给演员任何不容易做到的事情，他应该找到最简便的方法以完成分配给他的任何任务。这是他实行自我选择或排除的最基本的部分。他应当把戏想象成一只干净的球，不论何时掷给他，他都应该把它传下去而不使自己的汗渍把它弄脏。一个理想的演剧团应该使这个球不沾上任何污点就把演出结束。一个演员不应该对自己说，"我如何能使人不注意就把这件事做好?"以取代"我能做些什么以使自己突出?"如果信奉的是后一种格言，他就会开始一再强使自己去做，接下来就会紧张，随着紧张就会出现不安和矫揉造作。他完成了他打算做的事情，于是就像一个瘤子那样突出了出来。

美国演剧界一整套强调个人的做法已经导致演员目前的落后状态。它的失败就是它错误观念的最好证明。所有的人都为个人的成功去紧张奋斗。实际上，最大的成功只会赋予那些最能彻底隐没个人的人，如果他们能知道这个道理就好了。从根本上说，有一种艺术要求人们必须毫无保留地服务于它。戏剧中空缺的最佳位置正等待着那些心胸开阔的演员，他们具有完全听任摆布的品格，剥夺自己每一个有意识的技巧，

不屑于去追求人们的赞赏，极其忠实于自己的目标和信念。

我坚信，一个演员的心理状态会立即被传达给观众。我进而相信，在场的观众会不知不觉地赞赏他的性格。人们很快就会发现他的才干，如果他的确是位演员或人物的话。对他表演的赞赏更多地取决于观众对演员无意识状态的下意识探索，而不是取决于他做的任何特别事情。公众已经喜爱上的演员必然是那些本身就具备有十分可爱的素质的人，而不是那些在角色扮演中装作具有一种可爱天性的人。

我们无法赋予演员他们所不具备的素质，于是我只能寻求去指出观众通常在演员内在品质里所能得到的东西，这些东西要比演员所能实际做到的更清楚；一个演员不可能自私地去处理他的作品，他总是要把自己的态度传达给观众的。人们通常让这些东西在个性或魅力等含糊措词下蒙混过去，可是我并不相信它有什么模糊或神秘之处。我相信，下意识的赞赏会向我们揭示出许多人性格中人们尚一无所知的部分。我们从他们所作所为中知道他们的意图，并且正是从他们的意图中去了解他们。

(杜定宇 译)

过分写实的布景令观众分心

对于“新的”布景，人们已经说得和写得很多了，并

且绝大多数都是不切题的。

人们在这件事中的位置完全取决于他们用哪种心思来考虑舞台与之相关的情况，无论是有意识的或是无意识的。

写实的布景完全是为诉诸意识而设计的。其意图是进行准确再现，以激发观众的意识理智进行比较。所提供的布景比较应与检验者意识知识中假定要求再现的东西相一致。如果提供的是一家具有各种细节的儿童餐馆，那么它还有待于观众在头脑里回忆起一家儿童餐馆的图象，并且与舞台上表现的布景进行核对。如果糕饼炉子放置适当并具有标记，铺设的瓷砖也十分相似，那么演出人就算做得很不错了。他已经忠实地再现了儿童餐馆，无论有什么忠实反映儿童餐馆的东西都应归功于他。

不幸的是，当观众在进行其有意识的检验的同时，戏也正在进行，并且进行得毫无成果，因为任何形式的有意识占据都会必然地放弃掉戏剧。更有甚者，整个心理比较过程的结果，使检验者牢记他是在一所剧院里亲眼目睹一次非常准确的再现，由于它不是真实的而显得更加突出。因此，写实主义努力的结果只会进一步强调整个意图、布景、剧本等等的非真实性。因此，我认为写实主义使它所渴望的那些东西受到挫折，它强调了非现实的忠实性。

一切都是具体的，一切都是照相般的，都是有意识的。布景中的每件非必要的物体是一种连续的、使人分心的表达手段，会不停地吸引观众的注意力，邀请别人注意并审视自已，坚持凝视的权利……

琐碎的细部已经成为美国戏剧20年来的祈愿；令人厌恶的、激人兴奋的细部是为那些缺乏想象力的人们设计的——这些人除非看到人家的家庭影集，否则就不会相信自己是在别人的会客室里。

而在世界的另一侧，未经启蒙的中国人许多世纪以来一直在给缺乏想象力的人民大众上演戏剧，戏中的布景从无变化，宫殿、树林、大军和群众等场景都是由一个道具管理员挥舞竹杖来表现的。

可是谢天谢地，总算有一个戈登·克雷格把东方式的想象力带到了英国，当然英国还不愿意承认他。德国人通过马克斯·莱因哈特这条渠道吸收了它，并且发起了一个"新的"运动。这个运动扩展到俄国、法国、意大利、美国和世界各地，就是没有扩展到它的诞生地英格兰。

这里，我们并没有能够充分理解它的重大意义。仍然有人感到它具有某种矫揉造作的东西。倒有点像我们一样装模作样地把一次改革称之为矫揉造作。

所有这些讨论有什么意义？怎样才会有这些论述？布景装置的唯一使命是暗示地点和情绪，一旦它们被建立起来，就该让戏把这些使命继续下去，这难道不是显而易见的道理吗？除提供背景外，我们还能要求更多的东西吗？我们一定要有错综复杂的用车床制造木器和菜炖牛肉的画面场景吗？如果是这样，我们就没有资格享有戏剧，我们就没有想象力。而一个没有想象力的剧院就会变成一幢供人们在里面往脸上涂油彩玩把戏的建筑；除非他们甘愿冒一种适当的、可能在尝试中丧生的风险，否则他们所表演的把戏是不值得一看的。

整个写实主义运动是建立在自私的基础之上——导演者和布景师出于要获取个人成就的自私愿望，做出的事情十分突出，以致抢戏的前面位置或从幕后发出尖叫去引人注意。

我很幸运，发现了一位名叫罗伯特·埃德蒙·琼斯[①] 的没有私心的艺术家。琼斯对他的布景只盼望一件事，即没有人会注意那些布景，希望他们能融化在戏中。当然正是由于这个原因，它们最初是引人注目的，倒并不是因为它们本身，而是因为人们对原来的做法已经非常习惯。但是渐渐地他的作品就越来越少地受到注意，并且琼斯知道那意味着他正在取得成功。他就是这样一位有身份的人。当没有人再去提到他布景的那一天到来时，他会深深地松一口气说："我终于做到了。"

他是一位真正的艺术家。他不为琼斯个人争名夺利。他要对我们正从事的事业做到准确无误。如果能有二十来个与他具有同样良好精神的演员，我可以向你保证，我们就能达到现在还是一种梦想的那个目标。

（杜定宇 译）

---

① 琼斯（1887～1954），美国舞台布景设计师。

弗莱哈迪

弗莱哈迪（Robert Flaherty，1884～1951） 美国著名电影导演，文献片之父。出生于密歇根州的一个矿工家庭。毕业于密歇根州矿业学院。年轻时，弗莱哈迪曾与印第安人以及其他少数民族群体交往，使他对探险产生了兴趣。1910年至1916年，弗莱哈迪去加拿大北部勘探，拍摄了当地爱斯基摩人的生活影片。该片后来不幸遭遇火灾而被烧毁，但这次经历又使弗莱哈迪对拍摄电影产生了兴趣，以后他又重新拍摄了有关爱斯基摩人生活的影片。

北 国 之 旅

1910年8月，威廉·麦肯齐爵士监修的横贯大陆的北加拿大铁路刚刚开工，笔者奉命前往哈得逊海湾东岸的若干岛屿进行勘探，以便查明据说是蕴藏在那里的铁矿床。

自此之后六年的时间里，我奉威廉·麦肯齐爵士之命一共进行过四次勘探，沿着哈得逊海湾的东岸，通过当时尚无人考察过的昂加氏半岛的不毛之地，沿着昂加瓦海湾的西岸和巴芬岛南岸，最后，这项任务以发现哈得逊海湾中的贝彻尔群岛告终。这是一块面积为5 000平方英里的大片土地，在这片土地上发现了大面积的铁矿床，可惜由于含铁量太低而缺乏经济价值。在进行勘探时，我的探险装备里包括一架摄影机。当初带它的目的是为了拍摄一些北国风光以及爱斯基摩人的生活，倘使它们稍有价值，或许能靠它们支付一部分勘探经费。1913年到1914年之交，当我们在巴芬岛过冬时，我就拍了一些当地风景和居民的影片，后来到贝彻尔群岛探险时也如法炮制。这些影片总长3万英

尺。探险工作结束后，我们把影片安全带回多伦多；可惜在剪辑过程中不幸失火，使全部影片付之一炬。虽然这事在当时看来是悲剧一场，现在却又当别论，也许这些影片的烧毁反倒是我的幸运，因为它们实在是地地道道的业余水平。

从此以后，我对电影的兴趣与日俱增。

这一时期，各式各样的旅游片正花样翻新、层出不穷，约翰逊在南海诸岛拍的影片，依我之见完全应该在北方予以仿效。我逐渐形成了一个想法，就是如果拍一部影片来描述爱斯基摩人如何在荒凉贫瘠的北方为生存而斗争，未必没有价值。长话短说，我打定主意再次到北方去——这次的目的单纯是为了拍片。

雷维隆兄弟公司的约翰·雷维隆先生和蒂里·马勒队长对我的计划产生了兴趣并决定予以赞助。这件事安排得双方都很满意。雷维隆兄弟公司的庞大系统在加拿大北部处处设有皮货站，我可以选择一处作我的据点。这个站位于哈得逊海湾东北部的杜弗林角，大约离北安大略省铁路尽头800英里处。1920年6月18日，我开始了北上的旅行，乘着印第安人的独木舟，沿着穆斯河朝着詹姆士湾上游航行。从这里再北上则靠一艘纵帆船，于8月中旬到达目的地。我有权支配雷维隆兄弟公司在杜弗林角皮货站的财力和物力。站上有两处生活住房，其中的一处拨给我充当住房和洗印间之用。

我的全套装备包括7.5万英尺胶片，一台哈尔堡发电机和放映机，两架阿克莱摄影机和一台印片机，以

便在胶片冲出来以后能洗印并就地放映，让爱斯基摩人一边观看、一边检验其中是否有误。

我从那些与这个货站有来往的爱斯基摩人中间，选了十几个人参加拍片。这一带出名的人物纳努克是我的主要依靠。经他认可，我另外又选了三个年轻人作助手，这当然也包括他们的老婆孩子，外加 25 条狗，还有雪橇、木框皮舟和狩猎装备。

正巧，我要拍的头一个内容就是猎海象。从纳努克口中，我第一次听说有个海象岛，这座小岛位于远海，在冰河开冻的季节里，爱斯基摩人很难接近此地，因为它的距离太远，从岸边看不清方向。

纳努克告诉我说，在岛子南端一片浪花飞溅的海滩上，到了夏天会海象成群，这是一批冬季猎海豹的爱斯基摩人根据他们发现的迹象作出的判断。这群人当时由于冰层断裂，被迫在岛上呆到晚春，然后才靠用浮木和海豹皮做成的木框皮舟，穿过封锁海岸的浮冰块回到大陆。我想上海象岛这个打算，使纳努克非常人迷，用他自己的话说："我已经有好多好多个年头没在夏天猎过海象了。"

我决定进行的这次旅行，弄得整个地区人心思动。申请参加这次旅行的可真不乏其人。他们个个向我申述各自的特殊理由，以证明这次探险中必须有他一份。我们这支队伍只靠一艘 25 英尺长的三角帆机帆船便启航了，海滩上聚集着一大群爱斯基摩人，加上他们的老婆孩子，还有狗，为我们送行。

几里地外，我们进入了不封冻的海面，我们在海边等了三天，为的是选一个好天气渡海。一天夜间，我们

终于到达了那个海岛，上岸的地方是一片基石低地形成的荒滩，方圆约有一英里半，隆隆的海潮声响彻整个海滩。我们享受着用浮木点燃的篝火（在大陆上浮木是稀罕的），围着篝火谈到夜深，话题主要是揣测这次猎海象的运气如何。说来也巧，我们刚打算睡觉，纳努克突然叫道："伊维乌克（海象）！伊维乌克！"一群海象的吠声随着他的话音划破夜空。次日清晨，我们向那片海滩奔去，却是一场空欢喜，那群海象已经游回海里。我们等了一会儿，看见一个个海象的头在海岸附近钻出海面，它们那令人厌恶的象牙在阳光下闪闪发光。只要它们呆在海里，就没法拍片，我们又回到了宿营地。此后两天内，我们几乎每个小时都要到海滩上去看一看。终于盼到了这个时刻：这群海象共约20头，全在海滩上睡觉、晒太阳。走运的是它们呆的位置使我们在接近它们的时候能够利用地面上一个小坡，它们根本看不见我们。我把摄影机支在小坡后面，纳努克把鱼叉握在手里，越过小坡悄悄向它们爬过去。从小坡到海象躺着的地方一共不到50英尺，纳努克爬了一半路，它们还毫不察觉。到了后一半路，每当这群海象中的"哨兵"抬头四处张望，纳努克就趴在地上一动也不动。等这个"哨兵"打起盹来，他再继续匍匐前进。顺便提一句，海象在陆地上的视野十分狭窄，主要靠嗅觉来保护自己，所以只要风向对头，人可以径直走到它们中间。纳努克就几乎走进了海象群中间，他选中了一头最大的公海象，迅速站起身来，使尽全身力气把鱼叉掷过去。受伤的公海象吼叫着向海里逃窜，它那庞大的躯体拍打着海面（它的体重超过两千磅），人



群奋不顾身地抓住它，同时发出惊心动魄的喊声，仍然留在附近不肯逃离的海象群在狂吠，受伤的公海象的配偶游到它身边，极力想扣住彼此的象牙，好把它救出来——这是一场我从未目睹过的最激烈的格斗。这场战斗久久相持不下——人们多次向我呼叫，要我开枪——可惜当时我最感兴趣的只有摄影机摇把，所以我就装听不懂。最后，纳努克设法把猎物拖过了潮水线，汹涌的海潮冲击着它，它却无法借助海水的浮力。这场格斗至少进行了 20 分钟，我说 20 分钟是经过考虑的，因为我干掉了 1 200 英尺胶片。

我们的船满载着海象肉和象牙凯旋而归，回到皮货站以后，纳努克这伙人受到了热烈的欢迎。我立即着手洗印影片。爱斯基摩人有生以来看到的头一部影片就是这场海象大战，用句行话来说，它简直"轰动一时"。

皮货站的厨房里，人头攒动，水泄不通，观众完全忘了他们这是在看电影——对他们来说，这是活生生的真海象。随着影片的发展，在男人的一片喧嚷声中，妇女和小孩的尖嗓门也加入进来了，他们对银幕上的纳努克一伙又是抱怨，又是警告，又是出谋划策。这部影片在这一带真是出足了风头。我在那里待了有一年光景，每个游猎到此处的爱斯基摩家庭都向我提出要求，要看那部"伊维乌克阿基"(海象电影)。没过多久，我的爱斯基摩人就认识到了这些影片的实际意义，所以很快改变了对"安格萨克"(白人先生)的态度。过去他们对我这个白人先生半是玩笑、半是善意的揶揄，因为这个白人总想拍摄他们这些世界上最普普通通的

人。从这以后，他们成了我最可靠的后盾。到了12月，积雪深深覆盖着大地，爱斯基摩人不再住那种用海豹皮缝制的“托帕克”(帐篷)，取代它的是一座座“伊格鲁”(冰屋)。“伊格鲁”组成的村庄在我住房的周围平地而起。他们还把我房子的四周也用方整的雪块封了起来，一直封到屋檐下。我的房子成了壁垒森严的据点。我的厨房是他们的集散中心——这里的炉子上保证总熬着装有五加仑茶水的大桶，圆筒里总有硬饼干。我那小小的留声机也成了公用财产。卡鲁索、法拉尔、里卡多-马丁和麦柯米克这些歌唱家和哈利·劳德、阿尔·乔生以及爵士王乐队的歌手们轮番演唱。在他们听来，卡鲁索在歌剧《丑角》的序幕中那段悲剧性的结尾，是天下最滑稽的一段唱。它总能使他们哄堂大笑，笑到满地打滚。

在严寒的冬季冲印影片实在是困难重重。最使我怀念的现代文明带来的方便就是自来水。比如说，每100英尺胶片得用上三桶水。水多从八英尺厚的冰层下的洞穴里汲取，这个洞必须保证整个冬天不封冻，再从四分之一英里外的这个洞穴把结着冰碴的水一桶桶拎回来。当我说我这个冬天洗印了5万英尺胶片的时候，人们应该认识到这需要付出多长时间的代价。而除了我的爱斯基摩人外，我无处求援，这样，我每天的进程才不过800英尺。

猎海象的巨大成功使纳努克不禁跃跃欲试，想再干几番大事业。第一件大事业就是在汤姆斯·史密斯博士角猎熊，那儿离我们有200英里。按纳努克说：“母熊在那里过冬。我知道，因为我在那里打过熊。我

看我们能在那儿拍成一部太太的阿基(影片)。"

接着,他描述了母熊如何在12月初在大堆的深雪中做冬眠的窝。从外表看,这个窝与平常的雪堆毫无区别,只有些星星点点的气孔,这是野兽身上的热气嘘出来的。纳努克告诫说,可别从熊穴上边走过去,万一掉下去,母熊会发怒的!他打算让他的同伴在我拍片时持枪站在我两旁(办这件大事的时候他至少要确保我安全无恙)。纳努克自己手持挖雪刀,把洞穴上的积雪一方一方地切开;狗都放开,围着他站成一圈,让它们像狼一样对天嗥叫。熊太太的穴门一旦打开,纳努克就手持鱼叉,严阵以待。

猎物一窜出洞穴,先把狗放出去咬——有的狗会被母熊一巴掌打出老远,纳努克跳来跳去(他在我房间的地上示范起这个场面来,手里握着我的提琴弓子充当鱼叉),在旁边等到机会就刺上一枪——他认为这肯定会是一部最了不起的影片(阿基皮尔如鲁克),万无一失。对此,我完全同意。

经过两个星期的准备工作,我们出发了。纳努克和他的三个伙伴组成这支队伍,带上满载食物的两套雪橇,还有两队狗,每队12条。我的食品装备包括100磅猪肉和冻蚕豆(先在站上用大锅煮好后放在帆布袋里冷冻,然后再从这个蚕豆堆上用斧子劈下来的冻蚕豆),再加上干果、硬饼干和茶叶,这就是我的全部供应。

纳努克和他的伙伴带的食物是海豹和海象肉,外加我提供的茶叶和糖,还有白人的宝藏中最受重视的一件东西——烟叶。

我们启程的那一天是1月17日，严寒刺骨，大地飞雪茫茫。头两天行程顺利，因为地面坚实，风向有利。可惜过了这两天，一场大风雪使我们的行程受阻。每天的进程非常缓慢，平均才前进10英里光景。原先，我们计划用八天时间完成到史密斯角的200英里路程，但12天以后才走了一半。我们个个心情沮丧，狗群也疲惫不堪，更糟糕的是海豹肉和为狗准备的食物已近枯竭。

我们日复一日地沿着低垂的海岸线行进，它就是天际的海市蜃楼，这个令人茫然的幻象使纳努克无法判断我们和史密斯角之间的地理关系。在这些单调的、千篇一律的日子里，我们脑海中盘踞着的想法始终是和史密斯角究竟相隔多远？可怜的纳努克，“还有多少路？”这个问题无时无刻不在折磨他，使他有口难言。他几次试图作出判断，但均以失败告终。有一天，我们到了一处地方，纳努克透过霜雪迷雾认定这是他当年曾经涉足的狩猎区，所以毫不含糊地判断从这里到史密斯角顶多是两天的路程。谁知当天，他的伙伴就证实他判断失误。到这时，他们已是忍无可忍、心烦意乱。可怜的纳努克垂头丧气，我们继续前进，他却执拗地扭着头，坚决不肯回首观望身后那块该死的大陆。

等我们终于到达史密斯角的那天，已是筋疲力尽。我们那头棕色的领头狗因为饥饿而濒于死亡，最后这三天来我们一直把它驮在雪橇上，尽可能救它一命。最后，纳努克用鱼叉结束了它的苦难，他挑起尸身说：“这连喂狗都不够。”

可是不管怎么说，史密斯角一定会有海豹，而且当



天一定能到达，所以我们欢欣鼓舞、继续前进。史密斯角的大片土地高达1 800英尺，巍然屹立在我们眼前。夜幕降临，我们终于到达了这块有熊、有海豹的富饶的宝地。我们在纳努克昔日的一块营地前停住，扔下雪橇和狗，争先恐后地往这块高地上爬，对这块望眼欲穿的海豹栖息之地，人人先睹为快。我们怔怔地望着地面，半晌才明白过来：展现在我们眼前的不过是一路过来的不毛之地，一片白茫茫的原野，哪儿都找不见能猎到海豹的化开的冰河。我们把猎熊的事置之不顾，花了两个半星期的时间每天从早到晚沿着史密斯角脚下的碎冰层猎海豹。在这段时间里我们只打到两只小海豹，刚刚够用以维持狗的生命。有一次因为没有海豹油，"伊格鲁"里漆黑一团。狗群饿得有气无力，躺在"伊格鲁"的通道里。每当我从里面往外爬，我得像搬麻袋一样把它们挪到一边去，它们已经饿得动弹不得了。最令人啼笑皆非的是这儿处处有熊迹；有天晚上有四头熊走过我们的"伊格鲁"，距离都不超过1 000英尺，可惜我们的狗连吠叫或把熊吸引住的气力都没有了。我自己那份食物已近告罄，这些天来我和爱斯基摩人都靠这份食物维持时日。

我永远也不会忘记那个严寒刺骨的早晨，纳努克和他的伙伴正要动身前往海边的冰原去打猎。突然，我发现他们早饭时谁都没动我的食物。我向纳努克提出"抗议"，他回答说他们怕我不够吃了！

但就在这天黄昏，时来运转。纳努克爬进了"伊格鲁"，高兴得合不拢嘴，喊着一个振奋人心的字眼："奥如克(大海豹)！奥如克！"他猎到了一头"特别、特别

大"的海豹，足够我们和狗群在返回南方的漫长旅途中共同享用。

在这个值得纪念的夜晚，我们举行了一次多么了不起的宴会啊！宴会结束以后，纳努克心满意足地说："好了，现在我们又是劲头十足、热气腾腾的了。这些日子白人的食物弄得我们又是冷，又是虚弱。"的确，海豹肉真是热量十足。第二天早上我起来时，他们还在熟睡，身上居然结上了一层白霜，他们的身体在冰凉的伊格鲁中蒸发着热气。

虽然食物的来源已经解决完毕，但还不能动身，因为狗群需要喂出膘来。我们趁这段时间沿着史密斯角那蜿蜒不绝的山麓探寻熊穴。熊迹俯拾皆是，熊穴却只有一处，而且还是被遗弃了的一处。如果再花上几天工夫，我们定能再找到另一个洞穴，但我再不能拖延下去了。据点里还有大量的洗印工作等着我回去做，我们只好无可奈何地离开了史密斯角，取道回家。

3月10日，我们回到了站上，纳努克的行程600英里、历时55天的"最了不起的影片"之举就此宣告结束。但由此我对我那些金不换的朋友——爱斯基摩人的优秀品质有了更深的理解，光凭这点便不虚此行。

（陈　梅　译）

本奇利

本奇利(Robert Benchley,1889~1945)美国戏剧评论家、演员、幽默作家。出生于马萨诸塞州的沃塞斯特市。曾就读于菲利浦·埃克塞特学院,1912年毕业于哈佛大学。曾担任过大学《讽刺》杂志社的社长。他以创作电影短片和幽默小品文著称。1922年他创作了独演滑稽短剧《理财者的报告》,深受欢迎;之后共创作了46部电影短片并参加部分影片的演出。《怎样睡觉》于1935年获电影艺术科学学会奖。他的小品文集共15部,其中《我怎样度过十年窘境》、《发狂的本奇利》等,是他文学作品的不朽成就。

我苍白虚弱之谜

每到仲夏，我脸上就会莫名其妙地显得苍白（也许你会感到讨厌）。其中一个原因是我在阳光下晒日光浴时，无法找到躺得舒适些的姿势。我一会儿用肘儿撑着侧身躺，一会儿背靠着地仰天躺着，可没多久我便感到四肢发麻而不得不爬起身来。显然，只用四分钟左右的时间你不可能晒出健康的黝黑色来。

我看到其他人，尤其是些女人（她们似乎是用橡皮做的），或者带上书去海滩，或者带着书爬上屋顶，摆好各种各样的悠闲姿势，随后就在阳光下消磨一整天。他（她）们往往能保持同一种姿势，并能坚持数小时之久。我也曾试图这么做过。

我大部分皮肤暴露在太阳光线下，而我的书则放在阴暗处免得让阳光弄花了眼睛，就这样我摆定了个暂时还算舒适的姿势。可是不久我就感到我的双肘正慢慢地陷入沙中，或者说它们正在吸取靠垫发出的灼热；我的腰背部也渐渐地下沉，并压迫着我的腹部；我的双膝也在向后弯曲，韧带被绷得相当紧。

这显然不是我躺的合适姿势。于是我翻过身，仰天躺着，把书高高举在空中，它恰好遮住了太阳。这些动作并不是欺骗自己。我知道这个姿势保持不了多久。结果，手臂一开始发麻，我便将书放在胸口上（其实只看了三个字也不到），打算小睡一下。

然而阳光照到了我紧闭的眼睑上，眼前马上浮现出大朵的紫色杜鹃花，它们在黄色背景中不停地旋转；我颈后部开始堆积起沙子（我即使赤身裸体，也总觉得沙子就好像从我颈后部的什么地方下穿入似的），结果这种姿势大约只保持了一分半钟，我便又咕哝着翻转身背朝天躺下，这回儿却沾满了一嘴的沙子。

我几次调整手臂的姿势，可每次都不对劲。我将手枕在头下，使嘴巴避开沙子或靠垫，或伸展开双臂摆成十字形；不管我摆什么姿势，它们必定一会儿就产生关节炎的症状，于是我又不得不咕哝着调换姿势。

我用单肘撑着头，侧身躺着，同样无济于事，因为膝、髋关节很快肿胀、疼痛起来，种种迹象都表明这两个关节出了毛病。我常常要靠人搀扶才能摆脱这种困境。

一站起身，我就试着摆出各种姿势晒太阳取暖，可结果却让日光灼伤了前额和整个鼻梁，有时肩膀上还晒出水疱。最后我只得装着在漫无目标地四处闲逛，慢慢地挤进俱乐部，找到一张舒适的躺椅，斟上一大杯清凉的饮料，总算能除去刚才的狼狈相。

我恐怕自己只能算是苍白虚弱的人，并且应该明确地放弃任何试图变得强壮的努力。

（周国春 译）

星期六的气息

近来，我只要一坐到书桌边就感到懒惰透了。即使我穿着节日的盛装时——你可能称之为懒汉或“劳心者”，我也从没有这样懒得工作。

世界各地的专家、精神分析家一直在研究我这种症状，而直到昨天我自己才揭开了我懒得工作之谜。那是我的新烟斗在作祟，它散发出让人感觉已是星期六的气息，结果使我经常性地处在一种度假的心境之中。

我或许还需要解释一下。我要道明以下情形的主要依据在于：你在孩提时，曾在某些日子体味到其特有的气息。而当你今天重又感受到这些气息时，它们会把你带入你儿时初次体味时的心境。不知我是否说清楚了，或许我还有必要把所有这些再讲一遍？

星期天的气息当然是最与众不同的了。如今当这种气息向我袭来时，我会变得坐立不安、垂头丧气，并想去海边。在我住的乡村地区，星期天的早晨散发出的第一种气味是早餐用的鱼丸味。它们味道不错，并不怎么令人扫兴。不管怎样，在下午时分之前，周日是不会使你感到乏味的。

接着从主日学校的祈祷室中渐渐传来阵阵陈腐的气味，其中还夹杂着巴勒斯坦地图和赞美诗集上一周来所积满的尘土味。只有黑色丝绸连衣裙上的薰衣草

香味以及小女孩身上的衬裙和腰带上的上浆气味才给那个早晨带来唯一的一丝清新。然后人们回到家，鱼饼味已经散去，接踵而至的是炸鸡块和煮洋葱的香味；接着，你在午间漫步的路上可闻到父亲的雪茄烟味，并能路过所有那些熟悉的场所——就在昨天你跟小伙伴们还在这些地方玩耍过，而如今它们在周日的暮色中却显得孤寂和渺小。

星期六的气息就如星期天的一样与众不同，而且远比后者要令人快慰。在我们家里，一到星期五的晚上我们就开始感受到了星期六的特有气息。那时厨房的桌上已摆好了面包，面蚕豆被浸泡在一边。掀开盘子上的餐巾时所散发出的冷面包圈的香味总是意味着“明天不用去上学”，而且它还是星期六那种“今天没有课”的气氛的初兆，而以上这些就是造成我目前困境的根源。

星期六的一大早，厨房里已传人了“今天没课”的气氛。由于厨房是唯一早晨到户外玩耍的出入口，因而这些气氛中不仅仅包含着烹调料理的气味，还不可避免地夹杂着“鸭子上石头”、“印度向导”及男孩们在后院玩得着迷的小打小闹的游戏气氛，而他们往往会随着一年的季节变换而美其名曰“足球赛”或“棒球赛”。

在新英格兰，星期六气息中主要是烤蚕豆味，其次是面包与馅饼的香味，而烤箱内那诱人的蛋糕味也占有一席之地。接着，大约11点半光景，逐渐传来了周六午餐的阵阵香味，它与周日的午餐相比显得平淡无奇，它常常是由卷心菜、萝卜、甜菜和咸牛肉再加上马

铃薯一同放入锅中烧煮而成的,我们称其为"新英格兰大杂烩"。

星期六的早晨,屋外常传来烧树叶的焦味,其中还夹杂着邻里那幢一直没造完的新房上的盖屋板的气味;尽管我们今天谈的内容并没包括声音,然而由于那些木匠们的锤打声和打扫地毯的掸灰声与上述气味密切相关,因而几乎也变成了特殊的气味。

现在就要谈谈我烟斗上用的烟丝。大约一个月前,我配出了一种新配方,而直至昨天我才发现,这样配方的烟丝味恰似火炉上烘烤蚕豆的香味。结果,每当我早上安定下来想专心工作并点燃烟斗时,却慢慢地陶醉在那种"今天没课"的美妙感觉之中,并感到此时的确应该到户外去游玩。

所以我也搞不懂自己怎么会丢下公事,牵出我的老马,完全沉浸在星期六的气氛中。这样一来唯一的麻烦是我在这微妙的情绪影响下,感到每天都成了星期六,因为每天都有星期六的气息。

对于借过钱给我的生意人来说,我想他们不会把这个当作我欠钱的理由,然而,它对我及精神分析家们来说却是个令人满意的理由。因而到目前为止,我还未曾去买过另一种气味不如它而诱人的烟丝。

(周国春 译)

索　柏

索柏(James Thurber, 1894～1961)美国剧作家和漫画家。出生于俄亥俄州的哥伦布市。他是一位幽默作家,常常把他的小说、剧本配上漫画,使这些作品珠联璧合,倍受欢迎。同时也确立了其在本世纪中叶连环漫画的格调。主要作品有《卧室里的海豹及其他困境》(1932)、《雄性动物》(1940 年与艾略特·纽根合写的剧本)、《当代寓言》(1940)、《男人、女人及狗》(1943)及《索柏的狗》(1955)等等。这些作品的漫画形象现已成为都市化的民间美术中的主要艺术形象。

人比狗更可笑

如果人在与狗的接触中受益匪浅,那么你或许会问,狗从中又得到了什么呢?它的长毛鬈曲杂乱,不用说是因为饱受了人的重罚;狗已领教了口套、皮带与系绳的厉害;它在狗展览会上,尾巴上系着易拉罐,鬈毛上系着丝带,又饱受了凌辱;冷漠的人们对狗与异性同类的亲昵爱抚又横加干涉;溺爱狗的女人们不断地用小杏仁饼和果汁软糖来喂它,使它消化不良。这一连串的灾难会无休止地发生下去。然而狗也有它的乐趣,因为它有幸与世界上唯一具有理性、却又最不通情理的生物共同生活,并密切察看他们的一举一动。

狗从人那儿得到的乐趣比人从狗身上得到的要多,其显而易见的原因是人与狗相比要更为可笑。长期以来,狗一直被人们的异常行为和古怪做法弄得茫然不知所措。它好奇地歪斜着翘起的脑袋,目不转睛地注视和聆听着这世上发生的最稀奇古怪的事儿。它发现人们会在同一个晚上一起唱歌而随后又互相拳打脚踢。它还看到人在该起床的时候上床睡觉、而在该

上床睡觉的时候却起床。它又观察到人们一方面在毁坏大片的土壤，一方面又在方寸之地上培养土壤。它在旁边目睹了人们为休憩和安宁而建造结实牢固的房屋，而随后又在屋内装上了电灯、电铃和机械设备。它敏感的鼻子能嗅到邻近地区烹饪食物的香味，与此同时也嗅到医院里的药品味和军工厂里的火药味，这些都令它迷惑不解。它眼看着人们建造起一幢幢高耸入云的高楼，而不多久又把它们毁灭成废墟。

（周国春 译）

亨 特

亨特(Alberta Hunter, 1895 ~ 1984)美国著名布鲁斯乐歌唱家和作曲家。她的歌声曾长期令欧洲和美洲的无数歌迷激动和倾倒。甚至在 1977 年,当她以 82 岁高龄复出之时,美国全国各地的歌迷仍涌来纽约争看她的演出。至今,热爱爵士乐和布鲁斯乐的人仍然十分怀念她。

给赫尔先生的信[1]

亲爱的赫尔先生：

我是一个有色人种美国姑娘，但我曾在欧洲生活过14年之久。我曾去过25个国家——在每个国家我都曾演唱过。

我曾在伦敦德鲁里巷的"水上浮动剧院"演出过；我亦曾多次受美国国家广播公司之邀在一系列广播节目中演唱歌曲。而且不久前我才结束了在华盛顿国家剧院上演的《毒蛇的女儿》一剧中的演出，可是演出结束之后，我便再未能获得工作。

我不需要任何人的施舍。我有我的自尊，可是由于我的"种族"的缘故，我的处境每况愈下。我持有自己的护照，我的英国签证也还有效。事实上，它还有一个月的有效期。您能帮助我回到欧洲去吗？在那里我被看作是一个艺术家，在那里我的肤色不会成为"祸根"。

---

① 这是艾伯塔·亨特于1940年5月1日写给政府秘书科德尔·赫尔的一封信。

我可以很流利地用法语听、说、读、写。除了古典歌曲以外，我能用法语、丹麦语、意大利语、维也纳德语方言演唱任何类型的歌曲。然而我却无法在我自己的国家内找到工作。他们说我唱得“太纯朴”了。

我出生于孟菲斯城，我是我母亲唯一的希望。倘若我不工作，我母亲便无法生存。我拥有——或者应该说——正在分期付款购买一套合住的公寓，可时至今日，我尚欠有四个月的房钱，为此我简直快要急疯了。

请原谅我冒昧地给您写信，但我必须工作，赫尔先生。

我不需要任何形式的救济，因为我很健康，也有的是力气。

亲爱的赫尔先生，收到信后请您即刻给我回音。此刻我实在是太冲动了，所以请务必原谅我行文中的差错。

切盼您的回音。

您的诚恳的艾伯塔·亨特

（陈海东 译）

给母亲的信[①]

嗨，亲爱的：

星期四到达东京，经历了一段令人感到有点腻烦但又奇妙的旅程。

---

① 此信是艾伯塔于1952年10月26日从东京写给母亲的。

日本人确实在为振兴他们的国家而努力工作，请相信我，每一个人都十分尊重他们。

我们准备于明天清晨5点钟起程去朝鲜前线。我们已经领到了我们的军装，到时候我们将背上我们的睡袋并穿上军靴。如果我们的运气不错，那我们还能回来，但假如运气不佳，我也做好了死的准备。别担心会得不到我的消息，因为一旦有什么事，军方会通知您的。我将有一段时间不能给您写信了。

妈妈，我是第一个由美国政府派遣去朝鲜观察的黑人姑娘。在此之前从未有一个黑人姑娘去过那儿。这难道不是一件好事吗？请给杰里·梅杰打个电话，叫她告诉贝蒂·格兰杰女士（《阿姆斯特丹报》撰稿人）我是第一个去朝鲜的美国政府派遣的黑人姑娘。

注意这封信上方有我的新地址。把它抄下来，以防遗失。把我从前留给你们的那个旧地址撕了，通信时就用这封信上方或信封上所写的地址。

爱您的孩子　艾伯塔

（陈海东 译）

给林登·约翰逊总统的信（节录）[1]

我是一个爱国的美国黑人，我代表千百万像我一

---

① 此信是艾伯塔于1967年10月24日所写，当时在美国国内曾发生过黑人骚乱。

样的人说话。我写此信是想让您知道我们正祈求上帝助您一臂之力以减轻您所肩负的重任。

我们知道您尽力做了并且现在仍在做许多有利于我们的事情。尽管存在着那么一些忘恩负义之徒，可我们中的大多数人都是了解您的。

当我们中的一些人干卑鄙之事时，我们也深受其害。我们并不赞同暴乱和抢掠的行为，因为我们知道那样做会给社会造成很多伤害。

自从您主政以来，我们已经共同走过了很长的路程，我们对此十分感激。

愿主保佑您及您美好的家庭。

（陈海东 译）

伯 恩 斯

伯恩斯（George Burns，1896～1996）美国著名电影、电视、广播剧演员。出生于纽约一个犹太移民家庭。年轻时，伯恩斯曾当过轻歌舞剧四重唱演员和舞蹈演员。以后他又尝试过旱冰表演。1925年，伯恩斯与格蕾茜·爱伦相识，他们共同创建了伯恩斯·爱伦喜剧团。不久他们结为伉俪并很快成为在电台、电视、电影上家喻户晓的著名喜剧演员。1975年，在歇业35年之后，伯恩斯又回到了银屏，并自该年始因成功主演《快活的男孩们》、《哦，上帝！》等影片而倍受称道。

死亡也是生活的一部分

这是我最喜爱的笑话：在一个小学校里，有一天，老师叫班上三个男生站起来给全班同学讲一讲他们父亲的生活。第一个男孩站起来说："我爸爸是个管子工。"

"很好，汤米。"老师对他说。

第二个男孩站起来说："我爸爸是个工程师。"

"也很好。"老师说。

接着第三个男孩站起来说："我爸爸他死了。"

"我很抱歉，"老师说，"可他去世前做什么呢？"

"他快要断气了，他说'啊——！'"

许多人都问我为何要讲死的笑话。死也是生活的一部分，害怕死是无济于事的。事实上，我曾知道有个人由于害怕患心脏病而死亡却反而得了心脏病。

格蕾茜[1] 于1964年就已去世，而我现在还是每月

---

① 格蕾茜，乔治·伯恩斯的妻子，也是一位著名喜剧演员。她的全名叫格蕾茜·爱伦。

一次地去林地公墓看望她。我站在她的大理石墓前，告诉她在我生活里发生的每一件事。比方说，我告诉她我正在写这本关于她的书。显然她是赞许我的，因为她未对我说什么。

当"60分钟"电视节目组要为我制作一个专题时，我把他们领到林地公墓。"想象一下吧，古姬[1]，"我对格蕾茜说，"不管怎么说，这回我们又要在一起工作了。"我不知道她是否听见我说的话，不过对她说一说，我心里感到舒畅。

生与死都是我们生活的组成部分。

（陈海东 译）

我们领养了两个孩子

格蕾茜不能生育。我们试过，可她就是不怀孕。我从未跟她谈过此事，可我反而为此感到安心。她是那样的娇小，对于她而言，生孩子一定是非常困难的事。也可能不是格蕾茜不能生育，也许是因为我的缘故，但在从前那个年代，要是某对夫妻没能生孩子，人们都会认为那是女方的问题。那时候我们知道什么？科学就像一个待在野外、在雷电交加的暴风骤雨中玩风筝的人。况且男人是不会生孩子的。我估计是格蕾茜不能生育，因为我知道我正确地扮演了自己这一方

① 古姬，乔治·伯恩斯对妻子的爱称。

的角色。多少年来我一直是把我的雪茄烟放在烟嘴里的，所以我知道整个过程的情况。

如今，假如我和格蕾茜还能在一起参加晚会，而我在晚会上照实说的话，那格蕾茜一定会把嘴一噘，眼朝上一翻道："嘿，纳迪[1]，请——闭——嘴。"那是我们参加晚会的规矩。只要我说了什么有伤风化的事情，她便会摆出一副很尴尬的样子。也许她真的很窘迫，可谁又知道呢？我曾经说过，她是个了不起的演员。

领养婴孩在30年代对吃演员饭的人而言是相当普通的事。对此我是赞同的；格蕾茜想要孩子，而我则想使格蕾茜快乐。但我们一直将此事拖延着。我们老在奔忙，住的也不够大，我们还要接新的拍片任务，总有什么事情纠缠着我们。后来在一天下午，我们约沃拉斯·比利一同去吃午餐，他把他领养的女儿也带来了。那孩子很有意思——她见到格蕾茜就微笑并对我的雪茄感兴趣。那天我们一回到家，便立即给伊利诺斯州伊万斯顿天主教育婴堂挂了个电话，我们向他们要求领养一个小姑娘。

事情肯定要发生了，与育婴堂联系后，我就知道自己要做爸爸了，不过当时我们还不知道什么时候，也不知道将领养一个男孩还是一个女孩。

终于有一天，弗劳伦斯·沃尔拉丝夫人——是她开办了那家育婴堂——打电话通知我们：只要我们即刻去伊万斯顿，我们就可马上得到一个小宝宝。三小时

① 纳迪，格蕾茜对丈夫的爱称。

后，格蕾茜便坐上了去芝加哥方向的火车。我则待在纽约的家中等着。

沃尔拉丝夫人给格蕾茜看三个婴孩，让她从中挑选一个。可是你怎样挑选一个孩子呢？你怎么知道哪个孩子将来长得高、长得好看、长得聪明呢？你怎么知道哪个孩子将来的脾气好呢？你又怎么知道哪个孩子将来爱听爸爸说笑话呢？回答只有一个：你不会、也不可能知道。你只有听天由命地选择一个孩子。

格蕾茜挑选了一个最小的婴儿——一个娇小的刚五个星期大的长着一双大大的蓝眼睛的小姑娘。我们给她取名桑德拉·吉恩——桑德拉·吉恩·伯恩斯。

格蕾茜对好运的来临有些迷信。她总是声称自己一点也不迷信，可我猜想当她那样说时她的心里一定很虚。在我们得到孩子以前，她决定不给孩子预备要用的东西和布置房间，因为她认为那样会带来恶运。所以当她一回到纽约，我们便不得不四处奔波去买童衣、童床、童车以及其他用品，特别是婴儿的尿布买了很多，以后又陆续买了很多尿布。真不知道发明了方便尿布的先生是否已荣获了诺贝尔奖。

在格蕾茜去领桑德拉的时候，沃尔拉丝夫人曾对她说："我估计我们明年会再见到您。"格蕾茜起初不明白她说的是什么意思。沃尔拉丝夫人解释说："明年你会再来要一个男孩。"

"哦，不，"格蕾茜声言，"纳迪和我已经决定只要一个孩子。我们不会领养另一个孩子，我们真的不会。"

当格蕾茜第一次在育婴堂见到罗纳德·乔恩·伯恩斯时，他是一个十分虚弱的两个月大的婴儿。然而，看见每天晚上熄灯时桑德拉是那样的顽皮可爱，我们就想她应该有个弟弟与之作伴。

格蕾茜之所以挑选了罗尼[1]是因为罗尼非常需要她。这听起来像是好莱坞编剧说的话，可这是千真万确的。我承认我说过很多假话。就像格蕾茜说的：如果讲真话很容易，也就没人会记得乔治·华盛顿了。可这确实是真的。她们给格蕾茜看的其他婴儿都长得又结实又健康，而她知道在育婴堂登记簿上登记着一长串人名，那些人都想领养结实、健康的婴儿。罗尼的小床被单独放在角落里，格蕾茜的目光首先就被他吸引了过去。于是她便走过去看他。"他长得是那么的小，"格蕾茜抱着他回到家里后对我说，"我走到哪儿，他都用眼睛盯着我，所以我知道我必须挑选他。"

我要给孩子起名爱伦·伯恩斯——即将我们两人的名字合在一起作孩子的名字，可格蕾茜喜欢给孩子起罗尼这个名字。于是我们折衷了一下，给他起名叫罗尼·伯恩斯。

这样，我们便有了两个孩子——桑德拉和罗尼。

(陈海东 译)

---

① 罗尼，格蕾茜与伯恩斯的养子罗纳德·乔恩·伯恩斯的小名。

娶格蕾茜一样的女人为妻

我们双方都很幸福。我们结婚已差不多40年了，我们的婚姻关系一天比一天牢固。人们问我怎样才能使婚姻美满。我说答案很简单：娶格蕾茜一样的女人为妻。格蕾茜是很容易相处的对象。我们相互爱恋，相互倾慕，相互尊重。我们夫唱妇随。我不知道有多少对夫妻像我们一样在一起生活、工作了那么长的时间。早晨，我们一同起床，一同去剧院或摄影厂上班，晚上又一同回家。我们会花整天的时间一起外出旅行。请相信我，当你也要花那么多时间与你的妻子在一起时，你最好想想你娶的妻子是否是像格蕾茜一样的人。

40年的婚姻使我明白了许多道理，我可以向大家提供宝贵的建议。我完全懂得夫妻间互相尊重、互相信任、互相忠诚、慷慨大方和同甘共苦的重要意义，然而对我而言，就是一句话：要结婚就要找格蕾茜这样的女人。

（陈海东 译）

格什温

格什温（George Gershwin，1898－1937） 美国著名音乐家。出生于纽约，父母为移居美国的俄国犹太人。格什温14岁开始学习钢琴和音乐知识，15岁起即为音乐出版商弹奏钢琴并做歌曲推销员。不久，他即开始进行音乐创作，同时继续向专业音乐家求教。格什温是将美国流行音乐和民间音乐，尤其是爵士、布鲁斯（blues）的材料和手法糅进严肃音乐创作的第一人，他使美国爵士乐登上了专业音乐的大雅之堂。格什温一生谱写过许多具有美国特色的、受美国人民广泛欢迎的音乐作品，除大量的流行歌曲、喜剧音乐和电影音乐外，他的《蓝色狂想曲》、《F大调钢琴协奏曲》、《一个美国人在巴黎》、《波基与贝丝》等作品都在国际上享有很高声誉。

民间音乐是音乐繁荣的源泉

在过去，其他国家中的伟大音乐总是建立在民间音乐基础上的。这是音乐繁荣昌盛的最强大的源泉。美国就是这些国家中的一个。现在创作出来的最好的音乐都是以民间音乐为源泉的。人们不大认识到美国也有民间音乐，它不仅有民间音乐，而且还有许多不同的民间音乐。美国地域广大，各种不同的民间音乐在各地都已蓬勃兴起。这些民间音乐不仅都是健康的，而且还具有可能发展成艺术音乐的基础。因此，我认为，一些独特鲜明的风格在美国是有可能得到发展和成长的，因为这些风格都是从各地民间音乐中孕育出来的。爵士音乐、拉格泰姆（ragtime，起源于早期黑人乐团所用的曲调以及美国新奥尔良市马路游行队伍中常用之进行曲）、黑人圣歌、布鲁斯、南方山歌、乡间小调和牧歌都可用来创作美国的艺术音乐，而今天许多作曲家也确确实实在使用这些东西。这些作曲家肯定能创作出一些有价值的作品来，如果他们有天赋、才能和情感去发展这些丰富的素材的话。还有一些作曲

家，可以说是货真价实的美国作曲家，他们不利用民间音乐作为他们创作的基础，他们生活在美国，工作在美国，自己已发展形成了一些高雅的、个性鲜明的音乐风格和创作方法。他们新发现的素材应该称作为“美国式的”，就像一个发明创造一样，由于它是一个美国人发明创造的，因而应称之为美国的。

我认为爵士音乐是美国的一种民间音乐，而且还是一种融化在美国人民血液里和感情中的雄浑有力的民间音乐。这是其他任何风格的民间音乐所不能企及的。我认为，一个有创作爵士音乐和交响乐天赋和才能的作曲家能使爵士音乐成为严肃的、具有永恒价值的交响乐的基础。

从美学角度来讲，要测定爵士音乐究竟贡献出了多少不朽的价值，这是比较困难的。因为“爵士”这个词是五六种不同音乐的总称。它实质上是许多音乐的混合物，其中有一点拉格泰姆、有一点布鲁斯、有一点古典主义、还有一点圣歌因素。最基本的东西还是节奏。除了重要的节奏外，还有音程——节奏特有的音乐音程。总之，在音乐中，它没有什么新的东西。几年前我说过，不同国家的音乐是没有多少差别的。有的只是那一点点独特的风格。一个国家也许更喜欢一个特别的节奏，或音符，比如，第七音符。哪个国家着重强调这一点，那这一点就是那个国家的特色。在美国，这种受人喜爱的节奏就叫做爵士。爵士是音乐，它使用的音符和巴赫使用的音符是一样的。当爵士音乐在另一个国家演奏时，人们就管它叫美国爵士音乐，而且音调演奏得也多半不准。爵士音乐是美国人民能量爆

发的结果。这种音乐生机勃勃、喧嚣无常、甚至还有点庸俗的味道。爵士音乐由于表现了我们自己，所以，它对美国贡献出了不朽的价值，这是肯定的。它是美国人民取得的独特成就。它也许不会以爵士面貌永远流传下去，但它会以不同的形式给未来的音乐留下它的印记。能永远流传下去的音乐是那些既有普遍意义又有民间音乐特色的音乐。其他一切音乐都将不会有生命。毫无疑问，现有的民间音乐和正在创作的民间音乐都含有爵士音乐的不朽的因素。当然，这仅仅是一个因素，而不是整体。用爵士音乐写成的整部音乐作品也是不会有生命力的。

（戎林海 译）

哈里斯

哈里斯(Roy Harris,1898～1979)　美国著名音乐家。出生于俄克拉荷马州一农家。1926年去巴黎学习音乐。回国后曾先后于普林斯顿的威斯敏斯特合唱学校、康奈尔大学、科罗拉多学院、犹他州立学院等校任职。哈里斯一生作有12部交响曲以及许多合唱与乐队曲、无伴奏合唱曲、室内乐与钢琴曲,为当代美国多产乐曲作家之一。

我越来越迷恋音乐

我最后决定选择音乐作为我的终身工作，是因为我发现音乐是唯一永恒不变的语言。我作出这个选择是比较晚的，当时已 28 岁。在这以前，我学了不少哲学、社会学和经济学方面的知识。我也学了不少文学方面的东西，阅读了我能接触到的一切剧本。当时，我总是得出一个绝对不变的结论：认为词汇语言是相对的，是完全依赖于听话人的经验的，它没有什么演绎价值作为它的基础。有一段时间，我非常想深入地去研究一番哲学，看看我是不是能找到与人类组织机构、制度发展有关的所有语言的基本根子。但是我担心，我的生命可能太短促而不能从事这项研究。

同时，我越来越迷恋于音乐。使我感到满足和愉快的是，我发现音乐具有某些演绎价值，发现一支令人喜爱的旋律总是保留着这个价值；我还发现，一组和音的发展总是在我心里产生那同样的反应，于是，对我来说，音乐就成了一种容器，它可以容纳永恒不变的生命价值，我可以依赖于这些生命价值并利用它们来建造

一个自我世界。当我最后能优先把我的一切时间和精力用于创作音乐时，我很快发现，那些对我来说最易理解、最令我满意的价值是古典音乐表现发展盛期取得的那些价值。

从那时开始，我发现大对位形式越来越令人欢欣鼓舞，令人心满意足。我越来越坚定地认为，音乐是一种声音的流动建筑，一切音乐要素——旋律、和声、对位、力度、配器——必须融合在一个流畅的形式中，这个形式从基本观念到高潮展开都能在有机装饰中完善自己。通过学习研究德普雷（佛兰德作曲家，1440～1521）、拉索（尼德兰作曲家，1532～1594）、帕莱斯特里那、维托利亚、巴赫、莫扎特以及贝多芬（我时断时续地研究贝多芬）等音乐大师，我的信念更加坚定了。大自然也证实了我对音乐属性的看法，不断地向我们展示出那最美的古典技艺典范。如果我们不利用使我们成为有用的生物体的那个绝妙的技艺组合，那我们自己就不能生活，也不能享受生活的乐趣了。

我认为，从贝多芬开始，音乐一直在稳步地走下坡路，因为，人们为了追求配器的音色而大大地损害了其他音乐要素。这种浪漫态度统治着我们已有二百多年了，它把我们引上了一条令人遗憾的道路。我们不停地牺牲"集团政治"而去追求"个人野心"。在音乐方面，浪漫主义者也是这样做的。这确确实实是一种极端的唯我主义的态度，这里，个人为了他自己僭取了一切智慧和善行的真谛。要使人变得英明，几十年时间是太短暂了。结果，我们丢却了传统智慧而吃了不少苦，受了不少罪。因此，浪漫派作曲家一写出一个不平



衡的、不成熟的音乐表现作品，就会受到人们的谴责。因为，他认为，他能在他的有生之年用自己的作品去抵消他以前其他作曲家用经验挑选出来的最好最高雅的音乐作品。

最后，我必须指出，在我一生的工作中促使我前进的是那个表现的希望，用明白、有机的古典曲式进行表现的希望；是那时时刻刻在更新自己生活中起着决定作用的情感冲动。

（戎林海 译）

科 普 兰

科普兰（Aaron Copland，1900～1990）美国著名音乐家。出生于纽约一个俄国犹太移民家庭。孩提时，科普兰即决心当个作曲家，但由于家境关系，15岁左右才开始学习音乐。他曾师从当时非常出名的音乐家R.戈德马克。1921～1924年，科普兰去法国枫丹白露音乐学校学习，在那里掌握了丰富的音乐知识并广泛涉猎了欧美的文化艺术知识。1924年，科普兰返回美国，开始其长达五十余年的创作生涯。科普兰一生创作曲目之众多，题材、体裁之广泛，在美国同时代音乐家中首屈一指。科普兰强调作曲家的创作要有个性，他力求创作有别于欧洲音乐的具有美国风格的音乐，他与同时代的格什温一样，是创作具有美国风格的专业音乐的先锋人物和代表人物。

现代音乐是我们的音乐

在过去50年里，音乐艺术经历了一场激烈的骚动。各地听众对那些名副其实的现代音乐的风格变化及其倾向都感到迷惑不解。由于这些听众不清楚这些革命变化发生的各个不同阶段，他们不理解这些变化导致的结果，这是自然的。一般来说，外行听众对新型作曲家的主要作品一直是持反对、疑惑或冷漠的态度的。

许多年来，有关所谓"现代音乐"的本质问题出现过多种怪诞的意见(出乎人们的想象和意料之外，一些应该比较了解这一情况的报刊记者和电台评论员现在却还在散播这些奇谈怪论)。比如，人们一致认为，新型作曲家是聪明的，但他们的音乐缺乏感情——更糟的是，有人说，新型作曲家有意避开了感情的外表。这当然是纯粹的胡说八道。是的，有些现代作品是聪明之作，有的则是枯燥乏味之作，这是大家都承认的事实。但是说当代作曲家特别主张音乐只要理智不要情感，那是不真实的。总的说来，新音乐传递出来的感情

成分至少不比其他音乐少，只是它感情表现的质量和强度发生了变化而已。

还有许多其他不太重要的错误观点也曾流行一时。有人说，现代音乐缺乏旋律，它的节奏结构太复杂，因而产生了巨大的混乱。然而，如果音乐不是由旋律组成的，那它究竟是什么东西组成的呢？我个人认为，一件音乐作品要获得生命，主要靠乐曲内容(除个别情况例外)。至于现代节奏，我认为，说它比较杂乱无章的人本身的节奏感还停顿在比较低下的阶段。最后还有一点，人们过去经常责骂不协和音——说当代音乐只是一张不和谐音的音网。不过，现在这种抱怨就很少了。这种情况的出现也许是人们经常不断地听到一首典型的现代音乐作品而产生的结果。由于慢慢地习惯了不协和音，因而他们也不再对此抱有恐惧感了。因此，每重复听一遍，人们也就承认不协和音与和谐音一样纯粹是一个相对的东西，现在人们都是依照和弦出现的恰当位置来判断一切和弦的。

总之，这种种责难都表明，音乐艺术是经历了一场革命的变化。尽管这种革命是在四十多年前发生的，但是，现在仍有一些人还没有从那场惊恐中恢复过来。音乐一直在变，但他们却顽固不化、因循守旧。然而，他们内心却也知道音乐的变化和其他一切艺术的变化一样，是不可避免的。总之，生活在我们这样一个时代，我或者任何其他作曲家为什么要创作那些表现不属于我们时代的音乐呢？我们努力发展形成我们自己的音乐，这难道就不自然了？我们这样做，其实只是向贝多芬、瓦格纳等革新音乐家学习而已。他们同样探

寻过音乐中新的表现可能性——而且是最后找到了这些可能性。

事实上，整个音乐史是一个不断变化的历史。历史上从来就没有哪一个伟大的作曲家最后留给我们的音乐是与他当初发现的那个音乐是一样的、一成不变的。巴赫是这样，莫扎特也是这样；德彪西是这样，斯特拉文斯基也是这样。因此，我们可以得出一个结论，音乐近几年经历的那个变化阶段是不可避免的，是与许多人的想法相反的——是悠久、伟大的音乐传统不可分割的一部分。

不论我们喜欢不喜欢，今天的音乐与50年前的音乐是大不一样的。可以说，现代音乐主要是一种用丰富多彩的音乐语言恰到好处地反映我们时代新的客观精神的表现。它是当今作曲家的音乐——换句话说，是我们的音乐。

（戎林海 译）

内韦逊

内韦逊(Louise Nevelson,1900～1988)美国著名女雕塑家、画家。出生于俄国基辅市(现属乌克兰),1905年随家移居美国。内韦逊是一个热爱工作、不断奋斗追求的艺术家,她一生创作了无数作品,举办和参加过数十次个人展和集体展。内韦逊的工作始终保持着独立性,处于任何艺术运动之外,她与戴维·史密斯等人一样被公认为是美国最主要的雕塑家之一。

我是一匹爱工作的马

坦白地说，我一直认为二度空间，像绘画的平面，要远比雕塑优越……我觉得在绘画中有更多的神话和神秘事物——因为你必须把一个三度空间放到二度空间的平面上来。你看着一个平面，你获得了深层的共鸣——那是一种幻想（如今，我们正在放弃绘画空间的幻想，这对我不合适）。雕塑更物质性。雕塑，我们有四边，有真实性……但好的画家和雕塑家能超越它。因此，尽管我们谈论规则，我们也知道好的艺术是打破规则的。

当然，我从未放弃二度空间，因为我一直在创作蚀刻画，石版画和素描。我一直在画。如果你仅仅想看我的一种作品，那你就看素描。把二指并拢，你就会在它们中间看到一条线。那么，是什么给二指来定义——那就是线……而那正是构成了我的作品。它确实是二个对象之间的线。你知道怎样暗示它吗？

我是无意识地趋向木质材料的。我想得到一个直接的媒介。而木材使我得以把几乎自发的和我寻找的

结合起来……我在木材上工作时，它是有生命力的。事实上，木材意味着另一个生命……

使我着迷并一见钟情的另一件事是——我看见一把独木舟的桨。它一定是非洲人或印第安人的——被雕刻过……它厚不会超过一英寸的四分之一，大约六英寸宽，它在中间有一柄连着，长至少有六英尺。它的整个形状流溢着轻盈迷人的魅力，流溢着曾使用过的人对它的热爱。我想在它身上那是独一无二的，被一种神圣的光圈围绕着。我想了很多，那是一个艺术品。你明白，它不过是一块木头，但……不知怎么，它打动了我。

你会注意它是怎样取得一致性的，我发现它，与其说是通过别人的头脑，还不如说是通过自然，自然是一个伟大的有机体，它本身就有一种理性。但一旦通过人的过滤，它就变成另一个东西。我发现了一种东西，我就很少用另一种东西。当然，整个时代我们一直和木材生活在一起：居室中的家具和地板。在水泥发明以前的年代里，林荫小道是用木块砌成的。或许，我眼中有许多世纪的记忆，或许，木材中某些东西和女性更接近……

不同的人有不同的记忆。有些记忆是关于文字的，有些记忆是关于行为的——而我的记忆恰好是形式。实质上，我的记忆是关于木材的，它提供了某种形式——它既不过分生硬，也不过分柔和，恰到好处地向人们展示了我和木材的关系。我曾在50年代办过一个展览——那个画商激动得对我大声嚷嚷。他照了相，然后说："内韦逊，你要知道，这种雕塑中的一件正

在被埋没。"问题是,一个博物馆想要购买这个作品——一个城市柱——在展览前好几年就已创作好了的。在这段时间里,我的空间感有了变化——换句话说,那种被称作消极空间的必然地变成像形式一样重要——有一件作品我已经取下了。随着时间的推移,我有了这个作品的二个变体。当这个博物馆的艺术指导想要第一个变体时,我感到它已经完成,既然在它上面已注明了完成的日期。于是,我对这位画商说:"好,我在一个钟点之内把它搬上车。"……我敢打赌,有50 000块木片堆在厨房的地板上。我也没数过我画室里的木片,它们充溢画室。但使我惊愕的是,那个作品一下子跳了出来,在二分钟内我就找到了它,把它装上车,放好,于是,这个作品就进了博物馆。

因此,每一个人都能意识到他们真正同一的事物……就我的存在而言,我做的正是我感觉到的。

我想,所有伟大的变革都建立在反思的基础上。在我们时代,我们在作品中打破常规的形式。这一直是许多年来的一种愿望;形式已被打破。但在这被打破的形式之外已出现另一种形式。它不是非形式。甚至非形式也是一种形式……

当然,抽象表现主义开始于纽约……看看那些高耸的大厦,一幢比一幢更大,更雄伟……你不可能想象小幅绘画和小型雕塑。我也从未想到要做一件可以放置在桌上做装饰品的作品……也不想作起居室的点缀。我不考虑那些。我就生活在这儿,你想想,我成年以后,不论春夏,我一直生活在这儿……那些巨大的建筑物和一切事物以及我自身的活力,它正构成一种自

然。如果你驾车沿东河而上，或沿着西边高速公路而下，走向夜晚或黎明，在建筑物投下阴影，四周没有什么活动骚扰的时候，你会发现，我的作品，正是这个城市的真实写照……

我是一匹爱工作的马。我喜欢工作。我总是干活……我从未有一天不想工作……即使是我不想工作时，我也是画画、摆弄雕塑或其他什么。我在工作室里就像牛在牛厩里一样快活。这是唯一一切都美好的地方。

有时是材料主宰一切，有时又是我主宰一切。我允许两者竞争，就像一块跷跷板。我运用作用和反作用，就像音乐，一直如此……

你知道，我认为我们本身有一种衡量标准，我们的眼睛有一种衡量标准。你看，我们是靠双脚走路的，所以，我们是垂直的。那并不是说作品必须垂直。但它意味着我们本身有一种重量感。所有这些都存在着：重量，度衡、色彩。而一件作品如果是好作品，它必须建立在我们本身具有的这些规律和原则上……

我不是说我天生有一双完美的眼睛，但我生而就有存在的权利。我有一个适应我需要的头脑。那就是我为什么做得这么多。我没有遇上任何麻烦。我觉得也许有人会说："她对自己怎么这么自信。"所以我约束自己不谈论它。但我很自信。让我们面对它……

当然，我知道我拥有它，我也知道我具有许多人的活力。我总是这样。首先，我很多产。但我的多产是因为我懂得怎样利用时间。每天早上6点钟我就起床。我穿棉衣，是因为穿着它既可以睡觉又可以工

作——我不想浪费时间。我上画室，通常我能把一天安排得相当好。而且还常常连续干(我想我的身体很好)。这使我很累。在恢复体力以前浑身像散了架似的。一旦完成工作，如果我觉得累，就回去睡觉，或喝点什么。时间并不能难倒我……我想人类对大多数事物都能有一种衡量，但另一层次上的人却难以和时间协调。

有时，我能不睡觉，连续工作二三天。对吃，我不怎么在乎，因为……一罐鲨丁鱼、一杯茶、一片陈面包，对我来说已经非常好了。你知道，我不关心饮食，我所吃的食物很少变化……

我忙忙碌碌，人们常说：噢，为什么她一定要到她展览的地方去这么多次？……在我带着这些展品去的时候，关于如何放置它们，我作了大量的研究。如何才能充分体现它们……我对各种不同的空间进行了深入的了解，建筑的，装饰的以及关于这一建筑的其他一切，因为作品就在那里展出。

我看到的一些雕塑，有些放置得蛮好，有的则没有放好。前不久我在纽波特的罗德岛作壁画时，附近有许多雕塑。但没有放置好，放置的人没有一点环境意识。于是，大多数是杂乱无章的。作品与环境没有很好地构成有机整体。事实上，在某些情况下是互相抵毁。所以说现在，尤其是我们做纪念性作品时，空间问题必须考虑。我想我们必须研究和设计在空间里安放雕塑的蓝图。或许我们能称之为雕塑——建筑。

记得我是在70年代初才开始创作纪念性户外雕塑的。生活中的一些事情往往会给人一种刺激，你会

因为一些事情的发生而变得自私，也会因为一些事的发生而变得合群。有时你想一个人呆着，有时你又想进行交流，而这一切都表现在作品中。在40年代，战争的年月里，以及50年代初——我开始想关闭自己。我所有的木质作品都是封闭的，是一种自赏的、内在的环境作品。

这样，很自然地我想到了下一步。我步入了被称作室外雕塑的领域。我曾经历过木质作品的禁锢，经历过沉郁。我也经历过光和反射的禁锢。而现在我想摆脱这种封闭，进入开放，使室外雕塑反映出一种……

我想通常人们并没有认识到空间的含义。他们认为，空间就是某些空荡荡的东西。实际上，在人的思维和三度空间的设想中，空间是我们生活中最有生命力的组成部分。你进人一个空间的概念将建立另一个空间。我曾发现一个人步人一个空间，并主宰了空间。空间是一种氛围，你带人空间的东西将带着你的思想和意识的色彩。我们整个身心都处于空间之中，我们就是空间。

我居住过的空间从没有一个是不被我改变成适合我的环境的。我喜欢空房子，我热爱空间的豪华……

人们收集起来的东西在晃动，它们能抓住你的注意力。所以我并不总是喜欢有东西围绕。但我喜欢收集它们的活动。我把它们挪开，我仍然在收集，因为这是一种我理解的活动。它是自然的。艺术家是天生的收藏家……

技术、科学、化学已经大大地开拓了这个世界，如果我们感兴趣，我们可以运用它。我们借用这一切，并

掺入我们意识到的东西。要紧的是，你运用材料，并在它上面烙上自己的意识。

在我们这个时代，像树脂玻璃这样的新材料对我来说是一种天赐。因为我就是为它而准备的，而它又是为我而准备的。

这不仅仅是我可以得到某种东西。通过长时间的思索，把这种材料纳入这个世界。伟大的头脑必须创造它。伟大的科学家，伟大的化学家给了我们这种材料，它们为我们提供了另一种度量，使我们得以进入另一种空间。所以，我用我的材料工作时，我认识到它们是思想的结晶。树脂玻璃等一切材料都是思想的结晶。

所以在你准备做一件事时，不要低估那些为你准备的其他思想。举个例说，由于某种原因，我曾去黑文的一个铸造厂，当我进入铸造厂工作时，整个地方都由我支配，它是艺术家工作的手段……

我觉得，从某种角度讲，我的作品包含了每一个运动。我从立体主义开始，经历了每一个阶段。有意识地这样做不是我的愿望。但它像一棵生长的树：它不收缩。我曾长时间地思考，最后我意识到了这一点。

我尽可能地从这个世界里攫取每一件东西，使我更加清醒地意识到它是什么。让我说一说不久前发生在旧金山的一件事……在一个午宴上有人对我说："内韦逊夫人，我们听说你在吃葡萄干时，你挑选每一粒葡萄干。"在你吃葡萄干的时候——我已有二十余年没有吃葡萄干了，但这并没有关系——为什么我不能挑选放入我嘴中的每一粒小玩意呢？我认为这是一个基本

问题，我乐意进行回顾……20或30年以前，在我可能除了葡萄干什么也没有的时候，或许有一袋葡萄干，我挑选每一粒葡萄干。我使每一粒小东西都各得其所。我不把一把葡萄干塞进嘴里，那样会触怒我，现在我觉得向人们陈述此事可以使他们了解许多历史书上，甚至是艺术和建筑书中我无法谈论的问题，这很重要。我热爱艺术和建筑，我也知道有些评论家和权威肯定能超过我，因为对真正的权威来说，那是一种生命的研究。但在我把一粒葡萄干放进嘴里时，我知道我在干什么……

在我清理房子或打扫屋前的道路时，我不是真的在清理房子。我是在从事建筑。因为每一次我把东西放回原处，触动一件东西，移动一件东西，……都是在进行建造漂亮的新房子的试验。如果我在，为什么我不生活于其中？

我已经70岁了。我还是跪着擦地板或楼梯……对我来说这不是在进行清扫工作。在我雇佣男女清洁工时，他们是打扫屋子，而我则是为了更多的秩序。

自然中的一个奇怪的现象，是每一件东西都必然被粉碎。地球上没有一种材料，即使是钢或岩石，可以永存。在岁月的流逝中它们都粉化了。最后地球上的每一件东西都不得不被粉碎。开始时也许有种诺言。牙是强健的，身体是强健的，而它们准备起作用、发挥的时候，就不断地被毁灭、毁灭、再毁灭。人类的精神，在相反的方向上创造了作品，就此而言，你是有创造性的，你是发自生命的。但就我所知，我们的血肉之躯是无法永存的。有一半时间我们是在成长、伴随着劳作

的苦难，一半时间我们是在走向消亡，那是另一种痛苦。

但是，亲爱的，我要告诉你，我从不怕死，我与之为伍。我和它每天相遇，我想尽可能地意识到它。我想起了伟大的印第安舞蹈家尚卡尔，几年前我给他画过速写……他的父亲是一个伟大的诗人，在他的作品里运用玫瑰的象征。他说世界能从玫瑰中看到，而一枝玫瑰也能看到世界。这样接近玫瑰的是一种很高的意识秩序……也许你必须面对你不存在于地球而去另一个地方。

（姚宏翔、泓飞 译）

克 勒 曼

克勒曼(Harold Clurman,1901 ~ 1980)美国剧坛杰出导演之一。年轻时曾在法国导演柯泼和俄国导演鲍列斯拉夫斯基手下学艺。1924 年在纽约开始戏剧生涯,由演员、助理舞台监督一直升任至导演、演出经理,并曾与友共同创建同仁剧团。克勒曼曾导演过许多著名的演出,并培养出不少戏剧人才。此外,他还是一个有名的戏剧评论家。

导演的主要任务

用尽可能简练的语言来说，舞台导演的作用就是将一出戏的文字本翻译成舞台语言：即通过活生生的演员、音响、色彩和动作手段使这出戏像它的文字本一样清晰、有趣并令人感到是一种享受。

与人们广泛持有的臆测相反，任何一部剧作的文字本都不会自己在活生生的剧院里表演出来。在由于错误指导或错误指派演员而不适当体现时，从读者角度看来十分清楚的人物可能立刻就变成虚假的甚至是难以理解的了。原剧本中具有十分动人效果的场面，如果上演时以缺乏理智的动机或者以不适当的物质环境去体现就可能变得几乎毫无意义。简而言之，导演的作用并不仅仅是去"编辑"一次剧场演出，仅仅注意让它能顺利进行下去（以好的节拍和足以令人听得见的声音！），而是用各种方式去体现戏剧文本，从而在剧院里将戏传达给观众。

舞台导演的任务主要不是一件技术性的工作；演出就是以某种方式巧妙地将整个剧本的意义包括在一

起进行表现，从这个角度说，导演担负的是一种体现的工作。演员、布景、服装、音乐以及任何其他用于创造演出的东西都必须互相联系，并且作为一个整体来构成戏的意义。个体演员可能拥有的才能等级从作为供舞台导演使用的角度看并不是绝对重要的，这些才能提供给导演的作用简言之就是为体现服务的。

(杜定宇 译)

激发演员的想象力

如果存在规律的话，什么是与演员一同工作的规律呢？要想对这个题目作出恰当的回答，不进入到表演技巧研究的领域是不行的，而这已经超出我们现在论题的范围了。然而这又是导演在完成工作发挥作用时必须非常熟悉的一个科目。从导演工作角度讲这个科目可以作为某种排练的问题来处理。例如常常提出这样的问题："导演的工作是应该通过解释的方法还是通过示范的手段？他应该把他的要求告诉给演员听还是应该示范给他们看？"另一个常常提出来的问题是"应该在什么时刻去规定戏的具体动作？"或者是"导演者是否需要设想出所有的舞台具体动作？应该留给演员多少机动的余地？"

首先应该指出这样一个事实，从才能上说极少导演有资格向一个好的演员示范一场戏里的表演。不幸的是许多导演没有认识到这一点，他们要么是蹩脚的

演员要么根本不是演员。他们的示范表演很少能使一个演员信服，有时甚至是不清楚的。况且，当一个导演特别具有造型能力时，如莱因哈特或梅耶荷德这样的大导演，他的杰出的示范表演只会使演员灰心丧气而不是有所帮助，因为演员可能会感到他对导演示范行动的重复模仿充其量也只不过证明仅仅是个苍白无力的抄袭而已。进而言之，对于具有性格特征的演员来说，创造要远比模仿令人兴奋。

一般说来，导演应该设法激励演员去达到渴望的行动样式而不是为做给演员看而去表演。导演应该在演员周围促进、唤起并创造一种氛围，从而来启示并引出所要寻求的结果。导演可以通过提问题、激发演员的想象力、为演员的思路指明正确途径等方法诱发起一种创造性的反应。最重要的是，导演不应该强迫演员发出激情，不应该把演员推向他思想上或精神上还没有做好准备的那种努力。演员在完成倾听、理解、认识到他将在其中找到自己位置的那些情境等这些必要的步骤之前，导演甚至应该阻止演员表演得过多。

尽管有这些情况，当导演发现非常需要直接表明他的意见时，他最好是说"我指的是这种事情"，而不要去说"做这个"或"做那个"。好的导演不会感觉到他是创造演出的人，但不幸地是通过一些受雇伶人的眼光表达了这种看法。导演应该明白并且要使演员们觉得他是一种媒介，演员们通过这个媒介逐渐认识他们自己的和戏的可能性，从而感到只有他们而不是别人才能扮演这些角色。好的导演会记住排演中将出现这样的时刻，演员会比任何别人都更接近角色，而在这样的

时刻演员应该成为角色的及他们自己的主人。如果导演没有弄明白这方面的道理，那么无论他曾经作出过多大努力，也不管在一般意义上他的工作干得多么出色，他的演出仅具有一半的活力。

无论如何，如果导演只有通过示范表演才能传达他的意思的话，那么他应该十分注意让演员来做那些能够表明他意图的动作。如果做不到这点，导演最好要找到更加适合演员天性或能力的其他动作来表达相同的意图。不应该把“具体的动作”强行加给一个演员；一定要使它自发产生于那个演员身上。一个演员要做出一系列对他是陌生的姿势动作必然只能是“不愉快的”，在情绪上也会一直呈静止状态的，以致使他所有的表演都不能真正激动观众。

(杜定宇 译)

我反对由剧作家亲自导演

作为一个导演，我可能被看作带有偏见，反对那些提出要导演自己作品的剧作家。如果我要举出例子，说剧作家导演自己的作品会毁坏他们的剧本，那么就会使自己进退维谷，因为也能列出另外一批剧作家的名单，他们在导演自己剧本时做得非常出色。不能以绝对化的态度来争论问题。显然，一位好的剧作家可以证明自己是个好的导演，正如没有什么规律可以说明，一位好的剧作家不可以是个第一流的踢跶舞蹈家

一样。争论点在于，一种才能并没有必要一定包含另一种能力。

也有人主张，所有剧作家都应该导演他们自己的作品，这种论点可以有莎士比亚和莫里哀提供现成的历史先例。这被认为是一个很有理由的假定，因为没有什么人能比写出剧本的那个人更好了解那部剧本，很清楚，剧作家一定是他自己剧本的最佳导演。这是一个虚假的逻辑。我们知道剧作家在被要求去对付一组演员时，往往会变得张口结舌说不出话来。契诃夫在回答有关他剧本的问题时非常模糊，以致他的同事们事实上不可能按照他的劝告行事。他的这种情况也并非是孤立的例子。

这并非一个作家的性格问题，而是涉及到一个原则问题。一个具有戏剧才智的剧作家怎么可能会是个坏的导演？导演远不如剧作家精明犀利，可是他们却在导演并体现剧作家的作品，他们还能把作家的剧本在舞台上恢复生命，使用的体现方法让剧作家们心悦诚服地承认导演的能力大大地超过了他们，为什么会有这样的导演？

要回答这些问题，人们必须回到戏剧的原始基础上来。戏剧艺术并非只是由演员、动作和音乐与剧作家的剧本相加而成的，就像人们把一套图画插入到一本出版的书中那样。我们所称的剧院里的一出戏是与书页上写的剧本完全不同的两码事。剧作家主要通过语言表达自己的感情；而导演则是要通过戏剧行动来表现，戏剧行动又包括在舞台上穿着各式服装的人们。

戏剧是一种集体艺术。不仅是说有好多人为之作

出贡献；而在更精妙的意义上说，每个为其最终效果作出贡献的人实际上还要在他作为伙伴的职能中进行协作。剧作者在写剧本时他自己就是个导演；他不只是写下他人物要说的话，他还努力用形象设想出他的场景在舞台上的效果。可以把剧作者描绘成这样一位作家，他献身戏剧，并且具有一种可供扮演的情感，这种情感不只是会激发人们去倾听或想象，还会促使人们有兴趣去观赏。

对剧作家具有真实作用的东西，对其他戏剧艺术家——演员、布景设计家和导演也同样适用。人们常常取笑演员的自负和迟钝，但是人人都知道演员富有直觉的洞察力，不仅能在一个角色或一出戏要引起新的素质，并且他们那种常常以不充分的话语和不完全的姿势相结合的方式笨拙地表现出来的情感，也能以富有创造性的主意为剧作家服务，这些主意最后还归并于剧本的实际内容之中。导演也是如此，他们对一部剧本意义的判断非常敏锐，使他们有能力主要通过自己的灵感来充分实现剧作家剧本中的要素。此外，就我所知目前有一个非常优秀的剧目正在纽约上演，如果不是一位舞台设计家对其在舞台上的同时性戏剧行动体现提供布景手段，那么这出戏也不会具有它目前的形式。

以上这些例证都毫无例外地具有合作的创造性。它们正是戏剧的精髓；无论何时它们都能取得成功，在戏剧艺术中成为最杰出的范例。正是当代剧坛那种强烈的特殊化和过去十年间才开始的——尤其是在我们美国——那种神通广大的商业竞争，才阻碍着我们对

戏剧中这个历来具有的有取有予的互让精神作出更好的理解。

但是，剧作者、演员、舞台设计者和导演者，他们的作用依然是互不相同的。剧作家通常提供戏的总体计划和主题。（我说“通常”，因为也有这样的例子，导演或者甚至一位主要演员有时也会对戏的剧情概要和事实提出建议。）剧作家通过描写性的语言和对话传达故事线索和行动计划，他的概念只是作为其他戏剧艺术家们的“素材”，他们从这些素材中创作出我们最后在演出中看到的东西。

为什么剧作家不去对他自己剧本的演出作导演呢？在提出这样的问题之前我们还可以问问自己，他为什么不应该参加剧中演出并且至少扮演个主要角色。人们可能会立即评论说，从莎士比亚、莫里哀到萨夏·吉特里[1]、诺埃尔·科沃德[2] 许多剧作家都曾作过演员。而这可能成为这个根本问题的一种借口。在内心深处，每位剧作家作演员的可能性还胜过他作导演。但是我们仍然很少把剧作家们看作演员，因为造就成一个好演员的要求，并非只是理解一个角色就行了，即使首先设计出角色的那个人假定是了解角色的。演员的形体、声音、外貌、气质、想象力、舞台内外的背景知识和经验等等，对演员来说都是至关重要的，它们对于演员的重要性如同头脑之对于剧作家。没有演员就没有戏剧；演员一旦走上舞台，就必须考虑一系列完全新

---

① 吉特里(1885 ~ 1957)，法国演员和剧作家。

② 科沃德(1899 ~ 1973)，英国剧作家、演员、作曲家。

的因素：一种凡人皆有的性格，是包括形体和情感习惯在内的一切。再也不是剧作家靠某些想象创造出来的人物；他变成一个特定的人，这个人并不是仅仅在赋予他要说的话上面“增添些什么”，而是在一种非常真实的意义上“取代”它们。莎士比亚的哈姆莱特仅存在于莎士比亚的剧本之中。而我们看到的哈姆莱特则是巴里穆尔、汉普登[1]、吉尔古德、埃文斯[2]和奥利佛等人扮演的哈姆莱特。对于莎士比亚的创造又发生了什么呢？当你阅读时他依然在书页里或者在你头脑中，但是在舞台上你看到的哈姆莱特只能是演员所扮演的——偶尔也可能是一种灵悟，更经常的则是一种赝品。如果你否认这点，你就不懂得戏剧，也许你甚至不喜欢戏剧。

如果没有个性，就不会有哈姆莱特；演员不想仅仅是一种声音和形象，希望表现更多的东西，他就必须总是具有某种性格：那就意味着具有一种人类实体、具有其自身独特的色彩、节奏、情感调子以及内涵。其中存在有一种戏剧魅力的主要源泉。面对这种情况，剧作家像个傻瓜似地大喊大叫：“可是演员所必须做的一切是‘弄懂’我的台词，并且按照我所写的样子去朗诵。”任何有经验的剧作家都知道，如果那就是演员所做的一切，那么他（剧作家）就会受引诱去犯谋杀罪，接下来也许还会去自杀。

我们已经离开讨论的范围太远了吗？一点也不。

---

① 汉普登（1879～1955），美国演员。

② 埃文斯（1901～　　），英国出生的美国戏剧和电影演员。

导演的工作就是要对戏剧的各种材料进行处理，以便使各个部分——演员、舞台空间、道具、灯光、背景、音乐、甚至脚本自身——成为一个连贯的、有意义的整体。的确，剧作家头脑里也有他自己的戏剧场面、人物和行动，可是这些东西到了舞台上就具有范围和特质，这是他头脑里所没有的。

行动胜过语言是舞台的首要原则；我再说一遍，导演者就是舞台行动的“作者”。姿势和动作是行动的有形表现，它们同剧作家那些脱离现实的观念有着不同的比重。戏剧的行动实质上是一种新的手段，是与剧作家所使用的语言不同的另一种语言，尽管剧作家希望他的语言能对那种必然会使用的戏剧行动有所暗示。导演应该是一位戏剧行动的大师，正如剧作家是他书面剧本构思的大师一样。

剧作家可能知道，他要求一个具有光明和微风的场景以暗示乡村的夏日时光；但他很少知道，除了一般的方法外，这种气氛如何可以通过演员的感情和动作，通过道具的放置或色彩与灯光的运用而被创造出来。他不知道，这些并非是他学到的那门专业所能应付得了的，因为他们基本上不属于他的表达手段。在舞台上，剧作家的语言要经过翻译和解释，他剧本的精神实质也必须通过活生生的方法来体现。

作曲家并不总是其音乐作品的最好体现者。不过，当一位作曲家提出他要求演奏的音符时，他和他的演奏人员就会相当有把握地在某种特定乐器上找到那个音符。剧作家是为一种“音符”位置变化无穷的乐器写作的。对剧作家来说，用“愤怒地”、“抽泣地”或用一

种“尖锐刺耳的抱怨声”来指示一段台词的朗读方法都是合适的。他常常发现，如果死板地按照这些舞台指示去做，其效果会是荒唐可笑的。演员和导演通常只把舞台指示作为一种线索，寻求剧作家要表达的东西。他们常常发现，要想最有效地表达出剧作家想要表达的东西，就不得不使用一些同剧作家的建议相当不同的手法。

导演有意地要改变剧作家的意思，则实属罕见。（当然这种做法常常是有的，无论是有意地或无意地，偶尔其结局还相当不错。）但是如果盲目地认为，要表达剧作家的意图，只需要朗读剧作家的对话并遵循他规定的舞台指示就够了，那就犯了极大的错误。在某种意义上，剧作家的剧本到达舞台上的那一瞬间就消失了，因为在舞台上它成为戏剧行动的一部分，其每种成分与其意义的关系就如同剧本自身。姿势、抑扬、动作、节奏、或一段台词物质背景中的每一变化，都可能赋予它一种新的意义。

“我只想亲自导演一次自己的剧本，希望照我想象的那样看看我的人物。”说这样话的剧作家于是就导演起他自己的剧本来；他这样说和这样做实在是过于天真了。通常他的意思是想说：“刚上演过我两三个剧本的导演毁坏了这些作品；现在我要亲自去尝试一下。”这类抱怨是可以理解的，许多情况下也是正当的；然而却显得很不内行。剧作家永远不可能得到他所想象的人物：他得到的是那些总是能将自己转化为舞台形象的演员，剧作家可以从这些形象身上感受到相当于他正寻求的真实。“我看到的人物是个高高的、瘦瘦的、

满脸雀斑的红发男子。”人们可以常常听到剧作家这样说；要么是找到一个符合这种描绘的演员而毁掉了剧作家对角色的真正感受，要么是找一个矮胖的、结实的、面孔白净的黑发演员而对剧作家所要求的给予更为真实的体现，两者必居其一。剧作家对一个人物的描写常常只是瞬间的，并且几乎是用偶然性的方式表达一种情感；而人物的实际体现却同一个人的头发颜色或肤色以及身材的自然状态很少有关系。

当剧作家声言导演已经不折不扣贯彻了他（剧作家）的意图，而一堂博学的观众却觉察到导演——即使他本人就是那位剧作家——已经把这部剧作可以期待的成就降低了或者已经歪曲了这部作品，这时就常常反映出剧作家与导演之间作用的不同。写一部剧本的能力与把它“作为戏”在剧院里加以评价的能力是大不相同的，而剧作家常常没有认识到在舞台上演出的戏与他写的剧本相比仅仅是一种拙劣的模仿而已。

我曾力图使这场讨论不要变成对个人的攻击，因为用一些特殊例子来说一个理论问题通常证明会把人引入歧途。我认为，那种夸口说排戏并没有什么了不起、只不过是件“易如反掌之事”的编剧兼导演，十之八九是个单调平庸的导演，他的导演工作人们只能说是“马马虎虎”而已；我相信读者的经验会支持我的这种看法。这样的编剧兼导演使用演员就像使用木偶念台词，使用布景也仅仅是图解戏剧行动的地点。他们用这种方法进行的演出不仅是反戏剧的，并且在这样做的过程中也限制了他们作为艺术家可能要表达的东西。当一次戏剧演出的所有成分被当作统一而

又变化的创造性幻觉的一部分处理时，一出戏会呈现出丰富的意义延伸；而当舞台仅被当作一个讲台处理时，这种延伸意义就无法取得，因为可从那个讲台上听到的只是这位“教师”(剧作家)孤独而单调的声音。

作为导演和评论家，尤其是作为一个戏迷，我很赞赏高尔基式的态度；他对自己剧本的演出问题很随和，表现出他是这样一种剧作家类型：只要把他剧本的梗概体现在舞台上他就非常满意了。1935年，高尔基的剧本《耶戈尔·布雷乔夫和别的人》在莫斯科两家不同剧院上演。一家剧院把剧本演成一个濒临死亡的人在这个充满说谎者的世界上寻求真理的戏；另一家则把剧本体现为一个人无法理解真理，对于他来说这种真理既新鲜又陌生。当人们问高尔基哪种体现更真实时，他回答说：“两种都真实，也许还有更多的体现方法。”

高尔基懂得，一部真正有生命力的剧本，其中可能具有的意义几乎像有创造性的人们能发现它们的一样多。满足于一种狭隘意义的编剧兼导演用录音设备和幻灯字母来表达他的剧本内容，这样的剧作家通常他的剧本很少有机会演出一次以上，甚至在第一次演出就未能实现自己的意图或者大大打了折扣。书面剧本并不是戏剧的终点，而仅仅是开始。如果那部剧本终于没有出现什么超越其开始时的东西，在从书面剧本向舞台剧转换过程中很少具有特点，那就是说它对整个戏剧艺术的意义也不大。

(杜定宇 译)

处理好与演员的关系

排演中常常会出现导演与演员相互之间几乎要陷入僵局的时刻。导演对演员失去耐心，演员与导演意见相左。这不仅是常常发生的情况，并且还经常被看作是难以避免的，还有的人甚至期待它发生，就好像戏剧是天赐的发歇斯底里和坏脾气的媒体。我相信排戏中的这些不幸时刻大部分是由于导演和演员对双方相互间的作用以及同整个演出的关系的误解所致。排演是被作为导演与演员之间的一种竞争而构思出来的。然而导演在处理这个问题时大都表现出他是在那里帮助演员。演员在某种程度上是导演的工具，然而如果导演者是个真正懂得戏剧的人，就会认识到要想使演出生动有趣，那么这个工具就必须本身是个富有创造性的人。如果这位导演能以一个指导者、一个启示者那样行事，而不是以一种傲慢的面目出现，那么演员通常是会成为他诚心的和急切的追随者。对于真正想取得成功的导演来说，一定要尊重演员的存在。演员会依附于能够帮助他的任何人或任何物，这可以说是戏剧中的一个规则。导演一定要能够对演员有所帮助。

一旦发生了误解或争论，导演明智的办法是耐心地倾听意见，找出演员不满的原因。常常倒是演员对的，偶尔也有演员错的。如果解释还不能奏效，那么应该让演员有机会“尝试”他所喜欢做的事情。如果导演

是正确的，那么在经过给演员机会"按他的方法做了"之后，再去说服他就不会是很困难的了。导演一定要富于策略。对于导演来说，去赢得一场强制的对抗是危险的。如果他用一种方法说服演员失败了，他一定不能靠严厉地重复他论点的方法而是要用一种新鲜的办法去设法达到目标。为了达到同一个目标他应该找到两条或三条不同的道路。如果一套具体动作由于演员表演起来显得勉强——不管是什么样的原因！——而不能奏效的话，那么导演就应该创造出同样意图的好几套新的具体动作。应该牢记的一个好格言是：导演对要"做什么"负责，演员则担负起"如何做"的责任。

如果排演很吃力地沿着一条道路进行——让我们假定说这种搬上舞台的过程已经占用了剧团的许多时间——把排演停下来再回到朗读剧本或围着桌子坐下来"议论一番"或重新讨论讨论，常常是很有益的。演员的情感冲动应该不断地用新鲜的食物来滋养。如果有时间，导演能让自己离开排演场一两天或至少几个小时也是很适当的，或者甚至让整个剧团休息一下。

让每一幕戏在不受导演打断的情况下连排许多遍也是非常必要的。演员常常是完全通过去干自己的工作而获得理解和取得进步的。他们自己能学会感觉出什么时候他们的表演是真实的；通过不断重复而熟悉剧本之后他们逐渐会意识到自己在表演中的不足之处。应该以这种方式将各幕戏分开排练，最后再将戏合成一个整体。

如果有可能，在举行完整的彩排之前应该作一些穿戏装的化妆排练。这还要与另一条规则相一致，无

论何时何地只要可能最好都能遵循这样的规则：千万不要在同一时间开始干两件事情。例如，如果演员在学习台词，就不要坚持让他们表演完整的场面；如果安排他们走台，就不要期待他们在同一时刻作成熟的性格塑造。当布景装置完毕时，就让演员熟悉布景，先让他们在布景中走上几回再要求进行完整的演出。

每次排演均应有其自己的目的；在最后的排演到来之前不要期待或要求立即达到所有目标。当一个新的戏剧要素被介绍进来时，"别的东西都弃置一旁"，这是完全正常的。导演者要对此有所准备，并且要求演员在他们开始第一次彩排时不必紧张，不要烦恼。一个演员在第一次穿上戏装涂上油彩，或第一次走进新的灯光下真实的舞台布景中时，通常是会感到十分笨拙的。他赌咒说他已经丢失了他曾为之尽力的一切东西。在这种情况下再叫嚷着要求演员有一种流畅的表演只会增加演员的不适应感。应该使他从容放松。

去写什么排演指导是愚蠢的，那就好像是在一个空地里排练似的。排演的实际情况与一本戏剧指南或一篇评论文章里所包含的情况很少有相似之处。如果可能，排演时要避免由朋友或同事组成的"观众"。无论赞成与否，这样必将造成演员注意力的分散，去关心一些在他准备好开演之前所不应关心的东西。要告诫演员不要接受这些观察者们——即使是一些智能卓越的观察者——的劝告，不管这些劝告的意图是多么良好。要防止人们把这样的劝告加给演员。即使是在场的剧作者，他的评论也应该通过导演进行表达。因为正在排演的演员并不是一件"完成的产品"。创作过程

对于演员来说尤其微妙，他既是制作者同时又是被制作的产品，而外来者的劝告——在某一特定时刻甚至剧作者也可以被看作是个外来者——几乎普遍地都是以评论完成的和定型的艺术品的方式提供的。这样的评论对于演员不仅很少有什么价值，并且常常多半是肯定有害的。这里有关的人都应遵守这样的座右铭："不要打扰，人们在工作。"

对于那种瞄准他的演员和演出而发表的评论，导演应从技巧问题的眼光加以解释，进行细致地补救改善，而不是按照局外评论家们所一般建议的那样去做。甚至连戏剧的最后仲裁人——观众的意见，也必须在加以仔细研究之后才能被用作行动的指导。几年前在《穿白色衣服的人》的一次预演中，第一幕里一个很关键的爱情场面期间出现了没有正当理由的笑声。导演对此很难理解。演员做的什么事情会使观众感到有趣？最后通过排除法的检查导演才发现，笑声并非由于演员的表演所引起，而是由于那个特定时刻之前的一个场面中偶尔提及到月亮才引起了那阵"糟糕的笑声"。

导演应该把自己视为一个团体的领袖。这在任何类型的戏剧演出中都是如此。这位领袖的作用不是发号施令，而是进行领导。他应该帮助这个团体认识到它的潜在可能性。他应该帮助每一个部分发挥其最佳的作用并且与整体的要求协调一致。他不应该使个体成为集体的牺牲品，而是应该留心做到使每个个体的最佳努力为集体服务。他应该向个体展示出，他——个体——可以通过为集体服务的途径达到他的最真实

的状态。导演者不应为他的剧团扮演“热情观众”的角色,也不应该成为该剧团的永远不会满意的顾问。他应当是一种平衡力量、一个帮助释放出奇迹的工具,这项奇迹就是酬谢这个演出集体的整个努力的最后产品。

(杜定宇 译)

休　斯

休斯(Langston Hughes, 1902 ~ 1967)美国黑人诗人和剧作家。出生于密苏里州的乔普林。1922年进入哥伦比亚大学,后辍学。1929年入林肯大学继续学习,并获硕士学位。休斯是20世纪中叶美国最著名的抒情诗人之一,其作品描述了黑人遭受的磨难及其给人以慰藉的欢乐。他对方言和民间音乐有敏锐、独到的鉴赏力,匠心独具地把黑人歌谣及爵士乐有机地融入到诗歌中。他写过多种体裁的文学作品,而以诗歌闻名,被称为"哈莱姆的桂冠诗人"。他曾把自己的一首诗《十字架》改编成剧本《黑白混血儿》(1935),后又被改编成音乐剧《鸿沟》(1950)。他还曾为歌剧《多事之岛》写过脚本(1949)。

灵魂的拯救

记得在我13岁前的某一年，上帝把我从罪孽中拯救了出来，但其实我并未得到真正的拯救。事情得从头说起。我里德姑姑常去的教堂举行了一次盛大的宗教振兴活动。连续几周内的每个晚上，到处是唱歌声、讲道声、祷告声和叫喊声；几个顽固不化的异教徒也皈依了基督教，教堂的信徒一下子猛增了起来。就在那次宗教振兴活动结束前夕，他们专门召集孩子们开了一次会，目的据说是要“让小羊羔们加入到基督徒行列里来”。那晚，我在姑姑的陪同下站到最前排并和所有其他小罪人一起被安置在忏悔席上，我们这些孩子的灵魂都还未得到基督的拯救。

我姑姑告诉我一旦你的灵魂被拯救，你就会看到一道光芒，你内心深处会发生某些变化！耶稣已进入了你的生活！从那时起上帝一直与你同在！她说你在灵魂深处可看到和听到耶稣的影子和声音，并感受到他的存在。我相信她的话。我还听到许许多多老人说过同样的话，在我看来，他们应该明白这些道理。因此

我在这个闷热、拥挤的教堂内静静地坐着，等待着耶稣的降临。

传教士作了一段精彩而有韵律感的讲道，其内容全是些痛苦的呻吟、大声的叫喊、孤独的哭叫及地狱里的凄惨情景。接着他唱了一首歌，歌中讲述了羊群中有99只羊安然无恙地聚在一起，而只有一只小羊羔被撇在羊群外受冻。然后，他又说道："你为什么不过来？为什么不到耶稣这儿来？小羊羔，都过来吧！"他向我们这些坐在忏悔席上的小罪人张开了双臂。小女孩们忍不住哭了，其中有几个马上跃起身跪到圣坛边而得以拯救。然而我们大多数人仍坐在那儿。

许许多多老人走了过来，老太太们头扎着辫子，脸色乌黑发亮，老头儿们合拢布满老茧的双手，跪在我们周围祷告。接着教堂里又响起歌声，歌中唱道在昏暗的灯光下，几个可怜的罪人的灵魂将得到拯救。祈祷声和歌声震动了整座教堂。

我仍期盼着耶稣的降临。

最后所有年轻人都走到圣坛边而获得了拯救，只有我和另一个男孩仍留在座位上。他是一个酒鬼的儿子，名叫韦斯利。我和韦斯利处在了修女们和执事们的祷告声的团团包围之中。教堂里热极了，而且当时已很晚了。最后韦斯利轻声对我说："该死的！我坐在这儿厌烦透了。我们还是起来让主拯救吧！"结果他站起身并获得了拯救。

然后忏悔席上就剩我独自一人。我姑姑走过来，跪在我膝边哭泣，整个小教堂内的祷告声和歌声也同时在我耳边萦绕。全体教徒在一片悲天悯人的呻吟声

和恸哭声中，为我一人祷告。我继续平静地等待着耶稣，等着，等着——但是他没有降临。我盼望着见到他，但我什么也没有看到。什么也没有！我期盼着我眼前能出现什么，然而什么也没有出现。

我听到了歌声，还有牧师在对我说："你为什么不过来？我亲爱的孩子，你为什么不到耶稣这边来？耶稣正等着你，他需要你。你为何不过来？里德修女，这孩子叫什么名字？"

我姑姑抽泣着说道："他叫兰斯顿。"

"兰斯顿，你为什么不过来？为什么不来获得拯救？噢，上帝的小羊羔，快过来吧！"

现在真的很晚了。我开始为自己感到羞愧，竟把这一切耽搁了这么久。我开始纳闷儿：上帝会怎么看待韦斯利。他也根本没看到耶稣，可如今他却洋洋自得地坐在平台上，穿着灯笼裤，晃动着双腿，咧开嘴朝着我笑。而他周围的执事们和老妇人们正跪着在不停地祷告。上帝并没有因为韦斯利亵渎他的名义或在圣堂里撒下弥天大谎而惩罚这小子。因此我决定为了可避免更多的麻烦，我最好也撒谎说耶稣已降临到我身旁，然后站起身从而获得拯救。

结果我站起身来。

他们一看到我站起身，整个教堂顿时就爆发出一片欢呼声。喜悦的浪潮席卷了圣堂。妇女们欢蹦乱跳。我姑姑用双臂搂住我。牧师拉着我的手把我领到平台上。

全场静了下来，但不时有"阿门"的狂喜惊叹声打破了寂静。在这样的气氛中，重获新生的小羊羔们都

得到了上帝的保佑。教堂内充满一片欢歌笑语。

那晚，是我生平倒数第二次——因为我已是一个12岁的大男孩了——我哭鼻子了。我独自躺在床上哭得好伤心，而且哭得一发而不可收拾。我把头埋在被子里哭，可还是让我姑姑给听见了。她醒来并告诉我姑父我哭是因为圣灵已进入我的生活，还因为我已见到了耶稣。然而我哭的真正原因是我忍不住要告诉她我已撒了谎，我欺骗了教堂里所有的人，我并没有看见耶稣，而且从今以后我不再相信有什么耶稣了，因为他根本没有来拯救我。

（周国春 译）

克劳芙德

克劳芙德(Cheryl Crawford,1902～　　)美国著名戏剧导演和演出人。出生于俄亥俄州阿克伦镇。年轻时曾于布奇特尔学院和史密斯学院学习,并曾于戏剧公会剧团任秘书,扮演小角色并协助演出工作。1926年至1930年任分派角色的导演。1931年与哈罗德·克勒曼等人共创同仁剧团并在该团工作八年,导演过不少剧目。1938年开始独立导演剧目。40年代又曾与友创建美国轮演剧团,并参加创建演员进修学馆,任学馆剧团执行演出人。1952年起克劳芙德担任美国国家剧院和戏剧协会副主席。1962年史密斯学院授予她艺术博士学位。1964年她又获得布兰德大学戏剧艺术杰出贡献奖。

如何分派角色

一位专事品茶的人会发现，要解释清楚一种茶比另一种茶的味道好并非易事。同样，一位分派角色的导演也很难解释清楚他如何知道能为某些角色恰好选上正确的演员。有些负责分派角色的导演说他们是凭"直觉"去做的，其中有一位最佳者自称，她可以通过一种特殊的感觉，知道她得到"中间正确的一个"，也许正是她心窝里想要的那个人吧。但是甚至她也无法准确地形容出那种感觉是什么。依我看来，这意味着一出戏分派角色的大部分过程是出自下意识。

当然，经验是一种极重要的因素，经验再加上良好的记忆。通常，分派角色的导演都记住了他们实际上看到的每个演员的表演情况。他们中有些人还保存了包括剧目说明书、记录和卡片在内的系统而复杂的可供查阅的档案材料；另一些导演则简单地把这些材料记在内心深处，需要时再把它们回忆出来。

分派角色涉及到许多问题，要依据戏的类型、上演的意图以及可供使用的材料而定（因为分派一个角色

常常就是一种妥协和折衷)。不过,引起争论的一点就是所谓的"类型角色分派"。在这个问题上我发现,实践中最切实可行的是采用折衷手法。我并不完全相信按类型来分派角色;不过另一方面,我也并不完全反对按类型分派角色!

有时,分派一个与剧作家心目中的人物正好相称的演员来担任角色,并不能得到角色所需要的表现,因为后来这位演员发现,除了人物和扮演者已经共同具有的素质外很难添加任何东西。这种素质已经完美得"恰到好处",使演员无法再"越出雷池半步"。遇到一个比较平淡或枯燥的角色时尤其如此。例如,在分派一出戏的角色时我遇到一个呆板的务实家角色,我立即排除了很快进入脑海的可能成为最佳选择的所有演员。我绞尽脑汁想找到一些具有某种个人怪癖的人,如在色彩、声音、面貌或总体表演风格方面,他可以给角色一种附加的特色,使角色免于呆板。

在分派富有特色的角色方面我也并不总是相信类型角色。我记起了阿尔弗雷德·伦特[1]在《傻瓜的快乐》[2]一剧中的情况。他肯定不曾担任过"跳踢踏舞的角色",我相信他也不曾上台唱过歌。但我敢肯定,如果选派一个会唱歌跳舞的演员去担任那个角色,也绝不会比伦特做得更好,伦特所塑造的角色已经给剧本带来很大益处。再举一个例子,《伙计乔伊》[3]中的

---

① 伦特(1893－1977),美国演员。

② 罗伯特·舍伍德(1896－1955)创作的三幕喜剧,1936年首演。

③ 音乐剧,1940年纽约首演。

吉恩·凯利一角分派尤佳。这个人物如剧本中所写的那样，肯定是个不会令人愉快的角色。如果让一位人人都知道的百老汇音乐喜剧主要演员去担任此角，我想会是令人有点难以忍受的。如果选上了某个具有专长并且比较自信的人，那么戏从一开始就会变得十分明朗。无论如何，吉恩·凯利给人物性格带来一种新鲜感和天真纯朴的感觉，一种真正令人喜爱的品质。这样就使得一个困难的主题变得十分适宜可口——这是一个人们很难完全重新步其"后尘"的主题……

然而，在小角色上或需要创造气氛的场合采用类型角色分派办法，常常效果颇佳。我为戏剧公会剧团上演《花落叶青青》① 一剧分派角色时，开始曾对演员协会中稍能唱歌的年轻成员均进行面试，以选择跑龙套的牛仔角色。我们选了又选，但这些演员似乎都无法使我们负责挑选的人感受到牛仔的真实情感。后来一天晚上我去麦迪逊广场花园的牛仔竞技大会寻求帮助，对一位经理说："你认为这些真的牛仔在竞技大会之后是否会有人愿意留下来在纽约参加一次表演？"他认为会有一些牛仔愿意接受这个建议，于是我要求他把那些我们可能用得上的牛仔送到剧团来。第二天正当我们在舞台上与四五十名演员协会的成员一起奋斗时，突然 25 名威风凛凛的牛仔大步走来，导演看了他们一眼很快说道："这正是我们需要的。"后来我们一直在想，这 25 名地道的西部人带给《花落叶青青》一剧的真实情调，正是那出戏成功的最大所在。

---

① 六场浪漫剧，1930 年首演，林恩·里格斯(1899～1954)编剧。

在《怒吼吧！中国》一剧中，戏剧公会剧团先着手在演员协会成员中挑选小角色和龙套角色，但感到并不完全满意。然后我开始深入唐人街去挑选，在那里度过10至12个夜晚，在中国人居住区来回蹓跶挑选类型角色。我在那里发现一个正在政治集会上演说的人，后来他成为这出反帝政治戏剧演员组中的最佳演员。在《波吉》一剧中，也有一些最佳的小角色是由以前从未上过舞台的人扮演的，他们给这出民间戏剧增添了很大的真实性。他们中有些人不会读剧本，我们只好通过口授的方法一遍又一遍训练他们记住台词；有时我会把他们的话记录下来，因为这些话比脚本中的那些台词还要好，有整整两场戏都是用他们的实际对话演出的。我们发现一个擦洗地板的妇女，那时她72岁，从来不曾连贯地背诵台词，可是无论她说些什么都很合适，所以从没有人去计较她。

还有许多不应忽略的细微效果，分派角色过于死板时它们就很容易被忽视。在谋杀喜剧《砒霜与旧花边》[①] 中，分派约瑟芬·赫尔和琼·阿戴尔担任两个投毒者就很合适，因为初看上去，观众肯定会以为这两个温和的妇女不大可能犯谋杀罪，她们还会使人联想起自己的母亲。这样分派角色就能保证使戏中情节剧的惊奇性和喜剧的幽默性恰当结合一起。在埃尔默·赖斯的《飞向西方》一剧中，导演不得不分派一个演员去担任纳粹领事角色，这个人物对其事业既积极谋划又能言善辩。导演并不是去选择一个典型的"坏蛋"类

① 约瑟夫·凯瑟林编剧，三幕喜剧，1941年首演。

型，相反选中了保罗·亨里德去担任这个令人讨厌的角色；由于亨里德是位有吸引力的迷人的演员，他就有可能使得观众肯倾听那种不得人心的观点，反驳这种观点正是这出戏得以存在的理由。在为一出像《来吃正餐的人》这种讽刺喜剧分派角色时，绝对有必要挑选一个人们可以想得到的最迷人的并且温文尔雅得令人发笑的演员，来扮演戏中尖酸而令人厌恶的主人公角色。当他发表他那可怕的连珠妙语时，重要的是要观众喜欢而不是恶心得发抖，否则喜剧效果就必然消失殆尽。

至于一些非专业剧团的分派角色问题，常常最好是选择一个适合自己演员的剧本为佳。比如说，假若那个戏剧团体属于乡村的农业领域，那么去尝试上演诺埃尔·科沃德的《私生活》一剧，就显得很不明智——除非邻近地区碰巧居住着一些非同寻常的农场主。当然，上演像《你不能将它带走》[1] 这类剧本可能会好得多，尽管它也远不是一部农村戏剧。毕竟，这些剧团的目标是为了向其观众提供娱乐，而不是培养某太太和某先生成为真正的演员；他们可能根本不要求成为专业演员，也不会想起要放弃他们愉快而有保障的生活，去为商业戏剧的试验和困苦奔波。与此同时，他们又真诚地热爱戏剧并喜欢在剧团里的工作。当他们能进行一次好的表演时他们会更加高兴；当他们被分派担任一些可胜任的角色时一般都能做得很好。要让剧本适合上演的地点，也许并不总是可能的，但在许多情况

---

① 三幕喜剧，1936 年首演，与前面提到的三幕喜剧《来吃正餐的人》(1939)一起均为美国剧作家莫斯·哈特(1904～1961)创作。

下都是这样处理的，并且总是取得显著的成功。例如我敢肯定，一家匹兹堡剧团上演的《织工》可以取得成功，而在俄克拉何马上演《花落叶青青》无论如何也会成功。

我看过一些由地方剧团演出的具有地域特色的戏，依我看来，这些剧团的表演均比那些专业剧团的原来演出高超，因为他们创造出一种非常真实的效果。另一方面，如能对容易分派角色的当地剧本，与其他一些会给演员创造更大难度的剧本加以变换，其效果可能更为理想；通过对非类型角色分派的富有想象力的运用，就可能揭示出戏和角色非同寻常的、令人感兴趣的体现。

（杜定宇 译）

戈特利布、罗思柯

戈特利布(Adolph Gottlieb,1903～1974)美国著名抽象表现主义画家。出生于纽约。1919年至1921年在纽约艺术学生联合学院学习,1921年至1922年去欧洲研习美术。1923年回国进入帕森斯设计学校攻读。曾为内华达邮政厅绘制壁画,还曾做过玻璃工艺品美术设计师。戈特利布曾在美国和世界各地举办过作品展,并曾获1961年第三届卡内基国际画展奖。戈特利布早期绘画具有自然主义风格,40年代变为象形文字式的半抽象风格,50年代转为完全的抽象表现主义并成为动作画派的一位主要画家。

罗思柯(Mark Rothko,1903～1970)美国著名抽象表现主义画家。出生于拉脱维亚的陶格夫匹尔斯城。1913年移居美国。曾就读于耶鲁大学和纽约艺术学生联合学院。罗思柯的绘画在30年代时属现实主义风格,40年代受到超现实主义影响,而在40年代后期又转变和发展为抽象表现主义风格,他本人也逐渐成为抽象表现主义绘画大师。

抽象表现主义
美学信条

对艺术家来说，批评家的工作是一个活生生的谜。我们想，这是为什么艺术家抱怨不能被理解尤其是不能被批评所理解成为一个普遍问题的原因。不管怎么说，这总是一个问题，当艺术家忍无可忍的时候，批评家仍不动声色地强调他的“含混不清”——他认为他并没有在我们的绘画面前无中生有。

我们感激这种对我们“含糊难解”的绘画的忠实、甚至可以说热诚的反应，因为我们还发现了其他一些批评来源，这种沸沸之声组成了疯人病院的歇斯底里。我们非常珍惜这个机会，使我们得以阐述我们的观点。

我们并不试图保护我们的作品，因为它们能进行自我保护。我们认为它们的陈述是明晰的。你无法拒绝或躲避那些主要的简单的证据，它们具有传播的力量。

我们拒绝保护它们并非是我们无能为力。阐明

《帕赛弗妮的劫掠》[1]是关于神话本质的诗化的表现，以反驳"含混不清"并非难事。这画是关于种子、土地以及有关的原始含义的观念表述；是关于自然真理的鲜明表述。难道我们能用一个男孩或女孩的形象自如地表现这种抽象的观念以及伴随的复杂情感吗？

解释《叙利亚的公牛》[2] 也同样容易，这是关于古典形象的新注释，它涉及一种前所未有的变形。既然艺术是一种非时间的、符号意义的注释——不管这符号多么古老，就像这种古老符号在往昔一样，在当今还是非常有效的。或者说3 000年来它一直是真实的？

……这些简单的介绍仅对一般的思考有帮助。解释我们的绘画是相当困难的。这些解释必须出自在绘画和观众之间的高度谐调的体验。就我们看来，争论的关键并不在于对绘画的"解释"，而是绘画本身所包含的内在的观念是否有意义。我们认为我们的绘画体现了我们的美学信条。不管怎么说，其中包括以下几点：

1．我们认为艺术就是进入未知世界的冒险，只有那些敢冒风险的人才能够探索它。

2．在此，想象力是无拘无束的，它强烈反对类同的感觉。

3．艺术家的职责就是让观众用我们的方式，而不

---

① 《帕赛弗妮的劫掠》是阿道夫·戈特利布所作的一幅画，曾被评论家爱德华·奥尔登·朱厄尔（Edward Alden Jewell）认为"含混不清"。

② 《叙利亚的公牛》是马克·罗思柯所作，亦被朱厄尔评论为"含混不清"。

是用他的方式观察世界。

4. 我们注重用简单的方式表现复杂的思想。我们用大的规格，是因为它给人毫不含糊的强烈印象。我们希望重申绘画的平面性，我们强调绘画的平面性，是为了消除幻觉，重申真实性。

5. 在画家中，有这样一种普遍的看法，认为只要画得好，画什么并不重要。这是学院派的教条。好的画什么也没有画，这是不可能的。我们强调主题的重要性，而且只有那种悲剧性的、非时间性的题材才是有效的。这就是我们强调与原始古典艺术精神上的相似性的原因。

往后，假如我们的作品体现了这些信条，它必然会使那些人感到羞辱。在他们看来艺术就是意味着室内装饰品，家庭布置的绘画，挂在壁炉上的绘画，美国风情画，社会性绘画，纯艺术，纯粹盈利的绘画；国立艺术学院，惠特尼学院，鼠目寸光者，平庸无能者，等等，如此之类的东西。

（姚宏翔、泓飞 译）

利亚格尔

利亚格尔(Alfred De Liagre,1904～　　)美国导演兼演出人。出生于新泽西州。毕业于耶鲁大学。早年曾于伍德斯托克剧院等处任舞台监督和导演。1937年开始独立演出剧目，曾成功导演喜剧《好吧，我心爱的女儿》，该剧当时风靡一时，上演达四百余场。50年代至70年代，利亚格尔又曾在百老汇、凤凰剧院等处导演过不少剧目。

喜剧导演的技巧

上演纯正喜剧会向导演提出更大的挑战，也许要比他去承担演出任何别的戏都难。一位喜剧导演的风格常常会标志着他自己的特点，他的演出会反映出他的个性，这是由于他可以自由利用自己的才智和想象力所致。然而，牢记以下五个基本要点是有益的，从导演阿里斯托芬的喜剧到导演贝尔曼[①]的作品，这几点均可作为导演的基础。

可信性

这也许是所有原则中最重要的基础。一出喜剧中最重要的就是要使观众在一切时候都相信这是发生在真实的人们身上的真实的事情。一旦允许一个人物或一个情境变得不可信时，那么喜剧性就不复存在了。没有什么东西会比夸张更能使一出喜剧显得缺少趣

---

① 贝尔曼(1893－1974)，美国多产喜剧作家。

味；一个作出明显尝试想使自己变得有趣的演员会很快地“失去”观众。这是因为任何种类的过分强调都会立刻驱散真实的幻觉。

情　绪

成功的喜剧演出很大程度上要依赖于在戏的早期阶段就建立起一种喜剧情绪。戏开幕之后就应立即向观众暗示，他们可以期待大笑一场。这并不总是一件容易完成的任务，但是导演手头可以利用的方法还是很多的。他可以通过布景、灯光和服装等视觉手段将这种情绪传达给观众；也可以使用一种音响效果，一句轻松明朗的台词，一点哑剧表演或一种逗人乐的舞台动作。

举例来说，在《亨利的青春》[1]一剧里，幕启时亨利本人处在一阵狂怒之中，将书对着他那位漂亮的女秘书掷去，女秘书正轻快地跑过舞台。这是体现导演创造性的一个绝妙例子，因为戏的情绪立即就确立起来了。《女性的狂热》[2] 一剧的开场戏也可以作例。在这出戏里观众发现，在拉布拉多一间孤零零的专用小屋里，主要人物无线电机械师躺在一张沙发上，设法用弹弓的小弹丸去射中一只悬挂在支起的道具麋头上的

---

① 本·利维写的喜闹剧，在百老汇上演时风靡一时，有很强的娱乐性。

② 马克·里德写的喜剧，内容为无线电机械师在拉布拉多追求一个女飞行员的故事。

母牛颈铃。这些动作会使观众毫不怀疑他们即将看到的会是一出什么样的戏剧。

速　度

喜剧对话应该用一种肯定的节奏感朗诵出来。应该有一种节拍，当然还应该有所变化。严格地确定恰当的"拍子"或速度也许是一出戏导演的最重要的贡献之一。如果戏的节拍过快，台词就会变得模糊不清，意思也会丧失；如果节拍过慢，观众会变得不耐烦，那么演员就很难"得到观众的笑声"。另一方面，一种完美的节拍用不到作明显的努力就会使戏流畅地发展，甚至能顺利越过那些大多数优秀脚本中都一定会出现的乏味之处。然而，导演要对戏的速度有所变化，这一点也很重要，否则演出就会变得单调乏味。上演喜剧就像制做巧克力蛋奶酥一样，一定要掌握火候，做得恰到好处。

音调变化

这正是上演喜剧的精髓所在。要使才能与技巧有机的结合，否则就不会有优秀的喜剧演员存在。技巧是可以通过努力获得的，而本能却永远是天赋的；正如在日常生活中有些人具有使人捧腹大笑的才能，而有些人却没有。由于进行音调变化需要一种罕见的才能，就给导演出了一道难题。他也许能够解释某句台词中的潜在含义和喜剧性，然而，除非演员能够理解并

自然流畅地把它体现出来，否则，他很可能只是在重复导演的停顿和音调变化；这必然导致一种明显的模仿。

这里有一个情调变化的有趣例子。《好吧，我心爱的女儿》[1] 一剧第二幕的终场台词只有三个词，而演员可以对这句台词进行种种解释。这句台词是"Goddamn sex, anyway!"（无论如何，让性去见鬼吧！），也许可以有十几种方法来朗读，但只有一种方法才会比其他十数种方法更有趣、效果更好。朗读这句简单台词的恰当音调变化应该是包含有绝望、焦急、自怜、自责、愤怒和厌倦等各种情感。

流畅自然

喜剧总是应当演得富有自发性和新鲜感。对话的朗诵总是应让观众觉得是第一次听到。在排练一出喜剧期间，随着演员对其角色日益熟悉，常常会有一种变得陈腐的倾向。要避免出现这种状况，最好的方法是不要尝试一下子做完许多事情。排练应该逐步进行。可以非正式地围着桌子坐下来，将剧本读过三四遍后，同时还可以让演员们完成一幕戏，以便在他们头脑里牢固树立戏的行动和舞台动作。直到完成第一周排练之前，不要急于去背角色的台词。（当然，即将进入百老汇的戏才适于这样做；在夏季戏剧演出中，必须把通常要用四周的排练期压缩成一周。）演员要记住台词，应该知道他们在舞台上该向何处移动，知道他们在与

---

① 马克·里德编剧，1937 年首演。

每句台词、每个台步以及每个舞台动作相关的地方该做些什么，该想些什么，该感受些什么；记住这些东西之后，就可以把十分重要的速度问题置于自己的掌握之中了。为了在观众中诱发笑声，每出喜剧上演时都应具有这种兴高采烈的特点，这是一项基本的要求。

（杜定宇 译）

齐佩尔

齐佩尔（Herbert Zipper，1904～1997）美国音乐家兼指挥。出生于奥地利维也纳的一个中产阶级犹太人家庭，从小受到良好的教育。1938年因德军占领维也纳，齐佩尔与其兄长被捕并被押送至达豪集中营。在那里，他曾勇敢地组织过一支秘密管弦乐队并为《达豪之歌》谱曲，这支歌传遍了集中营的监房。1939年由于德国法西斯尚未改变驱逐犹太人的政策，齐佩尔得以获释，幸运地躲过了紧接而来的屠杀犹太人的厄运。此后，他辗转到了菲律宾马尼拉，在那里他亦曾组织乐团并又曾被日本占领军逮捕关押。战后他从马尼拉移民美国并一直活跃在美国乐坛。齐佩尔曾多次来华访问、讲学和演出，对中国人民有着深厚的感情。

恶梦般的经历[①]

在5月30日这天，我们什么也没吃；我们在卡拉扬街的体育馆一直站了七小时，可是当向火车站行进时，我们17个人忘掉了饥饿和疲劳。没人说一句话。我们都知道可怕的事情在等待着我们。

当囚车拐进货车终点站时，我们的看守说："快出去，赶紧上火车，否则，你们就要倒霉了。"

囚车停住了，门猛地一下被打开。我们跳下车，沃尔特在前面，我是最后下来的几个人之一。周围响起了震耳欲聋的咆哮声。

接下来发生的事情有些难以描述。我来试试看，尽管我知道不可能充分地展现这场恶梦的恐怖场面。我所客观描述的是真实的情况，然而，他们对待我们的行为，他们对我们犯下的罪行，那极度的肉体伤害和语

---

① 这是齐佩尔于1939年6月写给朋友埃里克·西蒙的一封信的主要部分，其中记录了一年前作者被德国法西斯押赴达豪集中营的旅程中的可怕经历。

言侮辱，却是根本无法描述的。这未免太糟糕了，因为对于所有想了解和体会真实情况的人来说，得到关于我们当时思想状态的确切而生动的资料是非常重要的。

当我跳下囚车时，一眼看到沃尔特倒在我前面火车车门前的地板上。立刻，我的左眼处就挨了一拳，接着是枪托在我胸部猛击数下。我并不是靠自己的力量走到火车门口的，因为我是被揪着头发，从后边连踢带推地前进的。我记不太清楚自己是怎样到达车厢内的位置的。我只记得党卫队士兵那震耳欲聋的叫喊，以及被枪托、刺刀推着和被揪着头发拖着的情景。当我最终到达指定座位时，那地方对我来说，就像是塞满了精神病人。在车厢里有我们10个人；我的对面是沃尔特；大家都坐在长凳上，头高高地扬着；凝视着天花板上的灯光，仿佛它会把我们带入梦乡。在长达13个小时的旅途中，我们奉党卫队看守的命令，必须保持这种姿式，只有当受到暴力袭击和野蛮的殴打时，这种姿式才被打乱。在最初几分钟内，一个身着灰军装，头戴钢盔，全副武装的党卫队士兵一直跟我们在一起，喊叫着发号施令。

我第一个清晰的念头便是：这些人就是货真价实的"新野蛮人"了。这就是他们的真实面目。所有以往那些对他们的描述还没有触及其本质。事实是这样的：施于我们身心上的种种折磨和痛苦从其实质上来讲并非出自每个党卫队士兵的初衷——附带说一句，他们每隔半小时换一次人——他们使我们受苦，毫无疑问，是按指令行事，是纳粹政府训练的结果。纳粹的

观念是不能用自由的方式统治那些本性粗暴的野蛮人。这就错了,因为到头来就是最残忍的禽兽在一段时间之后也会发泄完其残暴的冲动,而且至少在短期内会变得很平静。这可不行,结果是必须把这些党卫队训练得凶暴残忍,灭绝人性。党卫队士兵只要是在值勤,就必须严格执行接到的命令。假如不这样做,就会被视为违抗命令而被重罚。后来,在达豪,我发现这是千真万确的,因为那些曾是党卫队士兵的人由于被视为抗命而成为我们的难友。

我们接到的第一个指令就是"立正"。每当一个党卫队士兵经过时都必须这样做,而这又是极为频繁的。坐在外面角落里,面对迎面而来的看守的犯人必须高喊"立正",随后,我们全得一跃而起,眼望灯光。面朝喊口令者的人要高喊:"忠顺地报告,此车厢有十只犹太猪。"火车共有八节车厢。可以想象在我们长达 13 小时的旅途中,这种"报告"是多么频繁而且往下传的速度是多么快。

还有其他一些纳粹用语值得一提,例如"谁不喜欢这儿?对你们来说最好的事情莫过于现在一死了之,或者一到达豪就去上吊。眼下这可是个愉快的旅途。真正难受的日子是从达豪开始的。如果有人想死现在就说。没人能活着从达豪出来,"等等。

不久,便开始了被党卫队所称的"运动":"跪下,起来,跪下,起来",20 次,30 次,40 次,等等。你得想想看这是在塞了 10 个人的车厢里进行的,要双目凝视灯光,在两条长凳的狭缝中每隔一秒钟跪下一次。车窗紧闭,窗帘低垂;正值夏日,空气湿热;一连 24 小时我

们滴水未进，也不能上厕所。如果有人不能完全跪下，或起得不够快，或用一只手搭在对面那个人身上，那就要被枪托或刺刀猛击几下。

我们中间有两个年过六旬的人。其中的一个在大约进行了10分钟这种"运动"之后就晕倒了。对于休克的处置方法是根据下述程序进行的：第一步，用紧握的拳头猛击病人的头部，同时用脚踢他。如果这样做并未达到满意的结果，就用一桶水从病人的头上浇下来。假如病人还不苏醒，并依旧躺在地板上，就残忍地揪着他的睾丸把他提起来。在进行所有这些程序时，都伴随着一套显然他们要熟记的咒语，例如，"你这哇哇乱叫的犹太猪，你一辈子欺诈人民"，或者"你这好色的犹太猪，一生中你糟蹋了多少雅利安姑娘"，等等。

事实上，所有我们这些人在旅途中或轻或重都受了伤。相比较而言，下车时我的伤还不算重，只断了两三根肋骨，左眼肿得睁不开了。当然，一些人在旅途中就死去了，有的被欧打致死，有的被枪杀。我不知道死了多少人。我只看见有四具尸首从我们的车厢运过。还有一些人瞎了一只眼睛，更多的人被打掉了几颗牙。那些有自卫行动的人被当场击毙，相当多的人神经失常。许多人在旅途刚开始就已精神错乱。坐在我旁边的那个人曾低声地对我说："我们是在演电影吗？"

我们被要求：不准动作，不准讲话，不准迈步。这13个小时长无止境。许多人再也没有完全从这段旅途的恶梦中复原过来。

奇怪的是，这段通往德国集中营生活的前奏并没有在我的精神上造成不利的影响。我依然记得那天夜里在我脑海中掠过的缕缕思绪。我很快就确信我是不会活着出来了，除非德国发动革命。然而，又不具备革命的必要条件。我记得在那段旅途中，我们兄弟之间通过目光互致告别。我还记得不久我便突破了惧怕生活、惧怕痛苦、惧怕死亡的心理阶段。这或许是件奇怪的事情，但不惜一切代价坚持到底，不向这些野蛮人屈服的决心竟支撑着我活了下来。可能就是由于这种决心才使我在随后整整九个月中没有受伤害。法西斯的基本特征就是欺软怕硬。我并不是声称自己坚强而无所畏惧，但是我在身陷囹圄的岁月中学会了怎样蒙骗他们。我很快就意识到这是唯一用以自卫的锦囊妙计。

一到达第一个目的地，我们就被迫唱歌，要求合唱或独唱。当轮到我时，《欢乐颂》映入我的脑海，于是我便开始唱："欢乐啊，极乐世界的仙姑。"当唱到"全人类皆兄弟"一节时，党卫队看守狂暴地打断了我："你在唱什么，你这个布尔什维克的犹太猪？"听到这个我一跃而起，并以军人和德式姿势喊到："忠顺地报告，席勒词，贝多芬曲。"随后的一段时间内我们未受干扰。

5月31日上午11点30分，我们抵达火车站，然后上了囚车。每辆车里塞了150个人，拥挤不堪。车门上锁后并没有看守。但车内漆黑一片，空气令人窒息。我们不知道前景如何，谁也不敢说话。这恐怖的情景非语言所能描述。

（常涛、常罡、程虹 译）

文物古迹赋予我们以情感

通过我在美国最初的教学经历，我才意识到存在于从日常教学、书本、课堂和现代化的信息媒介等途径中获取的知识与从现实生活经历中获取的知识之间的差别；前者仅靠我们的智能器官就能获取，而后者则为前者增添了我们所经历的相应的感性色彩。我开始懂得为什么当地的美国人难以完全领悟他们欧洲祖先的历史。他们完全丧失了与其历史名胜"共同生活"的亲身经历。

当我在维也纳长大时，从孩提时代起，我出生其中的那座城市的历史就全部展现在我的身边。从公元1世纪罗马人最初占领定居的加尔农通（此地离当今的维也纳市中心不远）到现代保护完好的鳞次栉比的文物建筑，提供了我们先辈历史的必不可少之见证。当我们开始懂事时，这些文物赋于我们以感情。

（常涛、常罡、程虹 译）

真正的爱情不是由情欲引起的

为了描述我早年与特鲁德尔[①] 那独特的关系，有

① 特鲁德尔，齐佩尔的情人。

必要解释一下在遇到特鲁德尔之前我与女性交往的情况。在此之前，实际上是毫无例外，总是女方采取主动。从我还是个少年时到1927年这段时间，无论这种风流韵事是发生在什么地方，都是女方挑起的。谦恭、骄傲和空虚交织在一起常迫使一个人成为身不由己的情人。只是对于那些与我共事的女性和我的女学生我才毫无例外地果断地保持距离。曾经跟我学习音乐理论的我的牙科医生的那个漂亮女儿，在过去多年她已结婚育子后告诉我，她认为我是个冷血动物，当时竟没有留意除了音乐理论课外她所期待的事情。

我早期的爱情生活也有不如意的方面，即常常要打破我最初恪守的常规。尽管在那些年代我有过多次艳遇，但我的确不懂究竟什么是爱情。

当我遇到特鲁德尔时，生平第一次像被电击中了一样，而实际上她还是个孩子。

那时我才知道，真正的爱情不是由情欲引起的，而是产生于一种神秘的电磁感应的共鸣。在很长时间内性行为都没有进入我们的交往之中。只是到了1927年下半年它才像贝多芬那些渐趋高潮的乐章一样慢慢地形成，于1928年下半年的那个下午在马勒大街的那间小小的公寓房中才达到了高潮。它不像瓦格纳的那些狂风暴雨般的高潮，而是像贝多芬作品第132号四重奏的第三乐章所达到的高潮。

当我初次等待特鲁德尔按响门铃时，我是在期待着一个我在这个世界中最珍惜的非常年轻的女子。在那一时刻我的心中充满了无限的柔情。它不是一种情欲的行为，而是一种心灵感应的相亲相爱的表现。我

们两人永远也不会忘记它。

（常涛、常罡、程虹 译）

乡村也需要艺术

居民从乡村向城市的迁移是造成我们的一些重大问题的原因，改善乡村生活的质量也许可以扭转这一潮流并且最终使我们的城市获益。

大众媒介正在某种程度上带给我们的穷乡僻壤以丰富的节目，但所施加的影响却在同一水准上。广播电视网为了全国范围的消费需求而牺牲了局部地区在表达方式、喜好和接受能力方面的需求。乡村的中学，如我们这个项目[①] 所设想的，可以帮助改变这种清一色文明的倾向并可促进当地艺术创作。反过来，到乡村定居的艺术家们也可以满意地获得新的挑战、动力和灵感。

美国黑人在表演艺术上所做的贡献是巨大的。但是，由于缺少机会，他们尚未进入许多艺术学科的领域。例如，在美国就鲜见黑人弦乐演奏家。假使有机会在童年早期得到专家的指导，黑人是可望帮助满足日益增长的弦乐演奏员的不足的。

---

① 此指齐佩尔推行的一项“送艺下乡”的汽车计划。他将一辆二手学校班车改装成“活动教室”，聘请教师为乡村学校的黑人和白人孩子进行音乐和舞蹈课巡回教学。

对积极的参与者来说，如同观众一样，源自于艺术的欢乐超越了一切人际的障碍。在我们这个多民族的社会中，表演艺术是一种把大家团结起来的最好的原动力。

政治民主已是现实。经济民主指日可待。文化民主依然是一个遥远的目标。显然对文化民主的强有力的追求是十分迫切的。为实现它而制定的计划中必须把美国的农村包括在内。

（常涛、常罡、程虹 译）

中国观感

1

在这里，辽宁省会沈阳，我才完全了解了中国人的现实生活。前几年在别的城市我都了解得没这么多。

在中国要能通过日常生活中的种种难关那几乎得是个超人。上下班、采买日用品、照顾孩子、赡养老人，而且住在过度拥挤的狭小居室中，这一切对于一般西方人来讲真是无法想象。交通水泄不通；到处是摩肩接踵的人群；生活的报酬如此微薄。考虑到这一切，你不知道还能留下多少让人想要活下去的生活乐趣。

但他们还是以一种显然是镇静的态度到处走动，轻而易举地处理一切，不慌不忙地踏着车蹬避开冲撞，加入到在这座大城市的无数街道上川流不息的自行车

车流之中;与此同时还抽出时间去买书、读书和挤进美术展览馆,并且还保持着健康的幽默感。

这种不屈从于命运的态度也许基于一种乐观的精神。如今在中国已没有我在远东别的国家看到的那种真正的贫困。人人都有足够的食物和一个尽管极小但可栖身之所,没人挨饿,也没人流离失所。过去十年来的改善是巨大的。然而,在这种普遍存在的精神中除了乐观之外一定还有些别的东西。那东西是不是就是智慧呢?

听说沈阳有 400 万人口,在我看来就像有 1 亿之多。人口过多是有目共睹的。我确实对西方指责中国控制人口的政策颇为气愤。这一政策是一次极有勇气的实验,它本应受到赞扬。我在中国与之交谈过的许多人对此项工作无一不持赞成态度。他们希望他们的子孙能够过上体面的生活,他们知道不这样控制人口那是不可能做到这一点的。还有许多别的问题,欧美人的无知无论如何应当大大改变了。

2

西方创造了工业文明的第一个模式,这一模式在取得其全部巨大成就和优越性的同时也带来了严重的危害。西方如今已开始认识到这一事实,列举这一长串损失似乎是多余的。我只想提出少数几种属于最为危险之列的恶果:人们的彼此疏远;家庭的破裂导致人类社会的这一生殖细胞的衰退;大多数人从工作中得不到满足,其结果是成为吸毒成瘾的逃避现实者;而尤以为最的是对我们的星球的蓄意破坏。

我有充分的理由认为现在处于工业发展开始阶段的中国人是以一种批评的眼光来看待西方的。中华民族是一个善于学习的民族。每个以教师身份去中国的人都会立即明白那里是从事教育的天堂和乐园。中国人对学习的渴望,使教育者从中获得一种恒久的欢乐。

中国现时期的一般态度是在实践出真知、理性至上的观念上形成的。与此同时努力保持其传统中最有价值的部分。几个世纪以来中国所维持的静止状态近来已改变为不断变动的状态。

现在只要中国告别封建主义,不仅看到西方工业文明的宝贵经验,也看到带来恶果的原因,那么,这个巨人跨越20世纪而为21世纪创建一个不同既往的新秩序,成为世界各地人们的指路牌的这种可能性是存在的,我希望这不会仅仅是一场美梦。

(常涛、常罡、程虹 译)

库　宁

库宁（Willem De Kooning，1904～1997）美国著名画家。出生于荷兰，在那里受到过良好的艺术训练。1926年移居美国。40年代是库宁走向成熟的时期，他用曲线暗示一些有机物的形态，以加强画面的动感。1948年他的首次个人画展引起了广泛反响，开始被视为美国抽象表现主义运动的重要人物之一。库宁善于运用大起大落的绘画手法和厚涂法，喜欢任颜料流淌成曲折、宽阔的构形。许多年轻的画家纷纷效仿他的做法，从而形成了主宰50年代的抽象表现主义画风。

形式应该体现真实体验到的情感

对美国人来说，这是一种负担。如果你出生在一个小的国家，你不会有那种负担。在我走进美术学院，对着裸体画画时，我画的素描，不是荷兰的。有时我觉得一个艺术家必须感到，就像一个棒球队员或其他什么人——他是创造美国历史队伍中的一员……我想这是一桩好事，至少部分公众因为他们拥有自己的体育运动和类似的东西而感到骄傲——那么，为什么他们的艺术不这样呢？我想你知道你来自何处是件美妙的事——我的意思是，如果你出生在美国，你知道自己是一个美国人。

一些艺术家和批评家因为我画了《女人》而攻击我，但我觉得这是他们的问题，而不是我的问题。我真的一点也没觉得自己是一个非客观画家。如今，一些艺术家觉得他们不得不回到人物上来，而"人物"这个词成了可笑的预兆——然而如果你用画笔沾上颜料，并把它涂在某人的鼻子上，你一旦想一下，会觉得更荒谬可笑，不论是从理论上还是哲学上说。如今，当你想

到这一点，创作一个形象确实有些可笑，比如，一个男人的形象。这样，我们就产生了一个要不要创作形象的问题。你会突然感觉到，不这样做更荒谬。所以我担心我不得不随心所欲地行事。

《女人》必须画成女性，在整个过程中，包括所有的那些偶像，这或许使我被局限在某个范围。我不能再往前。我唯一能做的事是：它那过时的构图、排列、关系、光——所有这笨拙的一切构成了线条、色彩和形式——因为那是我想把握的事情。我把它放在画布中央，因为没有理由将它往画布边上挪。

形式应该体现真实体验到的情感。比方说，我看到绿色的草地很愉快。有时，要把人物画成红色或蓝色是件大胆的事——现在，我想正是这种大胆，使其色彩动人。

内容即在于对某一事物的一瞥之间，就像和闪电的遭遇。它很微弱，很微弱，这就是内容。我在画这些人物的时候，就想到了格特鲁德·斯坦，好像她们就是格特鲁德·斯坦的少女们——好像她们中的一位会说："你怎么会喜欢上我？"那时，我就整个地把握了它，因为它可以随时变化；她几乎可以倒置，或移开，或再次放回来，她可以是任何规格。因为这种内容可以是关于可能发生的任何事情。

我仍能从飞逝的事物中抓住它——就像人们匆匆经过某一事物，它给人一种印象，一种简单的素材。

我并不关心获得特殊的感觉。我观察它们，它们似乎在狂嚎，很野蛮。我想必须运用一种偶像的观念，一种神喻，尤其是它的热闹的气氛。我如果不以这种

方式观察生活，我将不知道如何保持被围绕……

许多年中，我无意创作一幅好画——人们或许会说，“这是一幅真正的好画”，或者是一幅“完美的作品”。但我一点也不想这种事。我感兴趣的是眼前的东西，但我发现它不合我的本性。我不用一种完美的观念工作，而是想看看一个人能走得多远——但不是用一种真正想干的观念。像《神的喜剧》这幅画带着一种渴望，一种对惊人的可能性的奉献或狂喜，好像一个表演者，想看看在想象的观众面前，你能在台上呆多久？

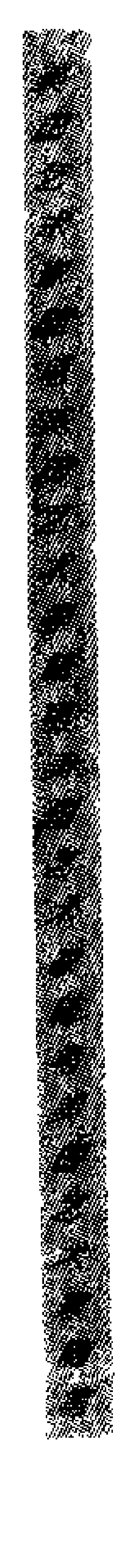
《女人》以后的画，它们中的大多数富有情感。它们大部分是表现风景、高速公路或与之相关的感觉，在城外，——带着一种要进城或从城里出来的感觉。我不是一个田园画家，我不是——人们怎么说来着？——一个“乡村水果布丁”。我就在此地，我喜欢纽约。但我喜欢驾车外出。周末开车使我狂喜，甚至在一周中间也是如此。散步或驾车于高速公路本身就使我发疯……它们确实并不漂亮。巨大的路基和路面以及弯道毫无缺陷；这些东西我并不特别喜欢或讨厌，但我却整个地接受它。比方说，那些标志，有些人想把标志弄走，这使我伤心。所有的巨大的路边广告牌，它们放置在新英格兰，那儿是不允许放的，尽管那样也很好。我喜欢这些怪诞的牌子。我的意思，我不是谈任何社会性……我不爱新的事物——这是个人的事情。

在我画《梅里特之路》的时候，出现在我面前的，那就是梅里特的园林之路……

我变得更自在些。我觉得在这方面我有了更多的

感受，我竭尽全力。不管怎样，我希望如此。我曾有这样的感觉，那就是我一直在那儿。这甚至没有考虑个人的局限性，因为他们必须按自然规律生长。我想不论你感到了什么，你可以怀疑，如果你接受了它……

（姚宏翔、泓飞 译）





纽　曼

纽曼（Banett Newman，1905～1970）美国著名画家。出生于纽约，年轻时曾在康奈尔大学和纽约城市学院学习，获文学学士学位。毕业后曾与友遍游美国、加拿大和欧洲。1948年同马瑟韦尔和罗思科等人组成"艺术主题"画派。纽曼的绘画属于抽象表现主义，他认为形是有生命力的东西，是抽象的复杂思想的载体，凝固着人们在未知世界的恐怖面前所经历的惊心动魄的体验。纽曼一生曾多次举办过个人画展及参加集体画展，他的作品被美国和欧洲的许多著名美术馆所收藏。

真实的抽象世界

格林伯格先生认为已经有一个新乡土派，与之有联系的是“其他画派”中的阿道夫·戈特利布[①]、马克·罗思科[②]、克利夫·施蒂尔[③] 和我，这一点我同意。但无论如何，我想有一点很重要，那就是要强调，这个流派作为艺术史中的现象，是泛指这些艺术家的工作，而不是严格意义上的艺术流派，即使组织能力最强，也难以一致。这种区分之所以重要，我想是因为格林伯格先生在他的文章进一步讨论这类作品的“隐喻的内容”时，产生了这样一种想法，即当指出它是“以一种熟悉的美国方式复兴旧的信仰”时，就是指艺术家用一系列从前的神话箴言在进行工作，并把他们的艺术用作进行隐喻的实践。我认为这是因为不理解而引起无意识的歪曲。换言之，在此存在的是先入之见，而不是这些

---

① 阿道夫·戈特利布(Adolph Gottlieb)，美国抽象画家。

② 马克·罗思科(Mark Rothko)，美国抽象画家。

③ 克利夫·施蒂尔(Clyfford Still)，美国抽象画家。

作品本身具有的思想方式和历史地位。为了明确说明后一点，我不由自主地进入了这一批评领域。

没有任何计划，这种艺术在这个国家和各个地区产生。这是一个真正自由的艺术运动，它依靠作品，而不是任何牵强的"文字"。用格林伯格的话来说，"其他画派"的意义是因为它包含了普遍性，而非依赖偶然的机会。一些艺术家那时在流行中运用抽象范畴，这是独特的，与任何其他地方不一样。我想这标志着美国绘画史上的重要阶段。文字的唯一作用，是指出造型语言构成的作品，是无法用语言描述的。我想作的一切陈述，就是为了提出这一点。

问题是，这种独特性是指什么？要回答这个问题，将涉及对这些艺术家创造的那种真实性的解说，它的抽象范畴的本质，它的题材的说明，以及他们的造型意象的探讨。在有限的程度上，通过把自己局限在表述这些艺术家创造的（他们唤起的）真实性这一点上，我将试图阐明我所理解的独特性，以及他们的意象借以建立新的真实性的手段的本质。

欧洲艺术家所创立的世界总是和近年来他们不断争取摆脱自然世界的意图相关联。像他们的成功一样令人钦佩的，是他们始终在感性的物质世界中有自己的基础。他们或许能超越它，但从未能够脱离它。有人能指出一个完全脱离自然的欧洲画家吗？立体主义、野兽派以及超现实主义和自然的联系是很明显的。纯粹主义艺术家试图否定自然，并慢慢寻求它的图解等同物——一种几何的真实性。但一个90度的角，一个三角形，一个圆，就像一棵树一样，也是自然的一部

分，具有其可认识的因素。事实上，纯粹主义画家从蒙德里安[1] 到康定斯基[2]，从未否定自然，而只是强调在数学的规则中，最真实地描绘自然。

要评价美国艺术家创造的真实的抽象世界，只能在隐喻的内容中进行讨论。在纯粹观念和抽象概念的含义方面，这些艺术家比较自在，就像欧洲艺术家在可认识的对象和材料方面比较自如一样。而且，正如欧洲艺术家能超越他的对象而建立一个精神世界，美国艺术家超越他的抽象世界而创造世界的真实性，通过其本身和表述的充分真实性和可理解性，来提供抽象概念的认识论含义。

即使欧洲最抽象的画家的意象，像米罗[3] 和蒙德里安也总是有他的可感知的自然世界的基础。就米罗来说，他创造的幻想，尽可能地超越，总是脱离真实的形象而发展成一种神话般的朦胧。但是我们总是可以通过可见的形象和形状进入他的意象世界。同样，蒙德里安他的形式抽象的图案世界，是通过可见的风景，水平线上垂直的树的几何的等同物建立的，我们被引入这个材料的纯粹世界，是通过数学的相似物的描绘。一个 90 度的角即是一个可认识的自然形象。

美国画家建立了一种全新的真实性，获得了出人意外的新意象。他们发端于一种朦胧的纯粹幻想和情感，没有任何可知的物质的视觉的或数学的对应物，通

---

① 蒙德里安(Piet Mondrian)，荷兰著名抽象画家。

② 康定斯基(Wassily Kandinsky)，俄国著名抽象画家。

③ 米罗(Joan Miro)，西班牙著名超现实主义画家。

过朦胧的情感意象，创造了一种不可捉摸的真实性。从真实达到幻想，或从真实达到抽象并不困难，而从非真实，从狂喜的迷惘中走出来却需要努力，这些东西使人想起对完全真实的体验的情感冲动的记忆。当然，这或许是一种隐喻的观念，但这种隐喻并不比塞尚认为他对他画的苹果的完全纯粹的感觉要比这些苹果本身丰富得多来得更难理解。或者说毕加索认为他画的双面头要比二个头更丰富，或者说蒙德里安认为他的严格的几何形要比它的角本身的数目丰富。对我来说，那些东西都属于同一类型的神秘主义。

如果我打一个比喻，这就好像是把爱因斯坦的公理和非欧几里得几何学作比较。一方面，公理是一种符号，它使人想起爱因斯坦宇宙观中的意象观念集合的记录样式。另一方面，我们接触的是秘传的数学逻辑中的纯粹世界，一个符号逻辑中的幻象。要理解爱因斯坦当然更困难，因为我们必须回到他的世界中去，重建他的非物质的记录的真实性（他的公理并非仅仅是纯粹的公理）。那位非欧几里得的数学天才，在物质抽象基础上建立了他的幻想世界，要比较容易理解一些，因为人们只须遵循他的语言便可循规蹈矩地进入他的幻想世界。

这对画家也是如此。美国人召唤他的激情和幻想的世界，是依靠一种个性语言，并非任何可认识的形。这是一种隐喻的活动。而欧洲抽象画家，是通过已知的意象把我们引入他们的精神世界。这是一种超越的活动。从哲学角度讲，欧洲人寻求对对象的超越，而美国人则关心超越性体验的真实性。

（姚宏翔、泓飞 译）

形是有生命力的东西

夸扣特尔人[1] 艺术家在兽皮上作画时，他并不关心西海岸北部印第安部落复杂的社会斗争，同时也没有在更加纯化的旗号下，否认存在于毫无意义的写实主义图案中的活生生的世界。他所运用的抽象的形，这种纯粹的造型语言，是由一种隐喻的宗教意志所主宰。他把日常琐碎的真实让给了玩具制作者，把非客观的游戏让给了妇女用的篮子的制作者。对他来说，形是有生命力的东西，是抽象的复杂思想的载体，凝固着人们在未知世界的恐怖面前所经历的惊心动魄的体验。不管怎么说，抽象的形要比某一事实的形式"抽象"更真实，它是一种已知的本质的暗示。而不是载负着过多的伪科学真理的纯粹的幻象。

审美活动的基础是纯粹理念。而纯粹的理念又必然是审美活动。这是一个认识论的反论，是艺术家的问题。没有空间被切割，也没有空间被建立。没有结构，也没有野兽派的毁坏；没有纯粹的线条，笔直、细长，也没有痛苦扭曲的线条，变形、局促。没有洞察秋毫的眼睛，很清晰，也没有似梦的眼睛，很朦胧。有的只是观念的复合，它和神话——关于生命、关于人、关于自然、关于死的粗野、黑色的阴影和关于悲剧的灰

---

[1] 夸扣特尔人，美国印第安一部族之人。

色、柔和的回响形成了对照。因为它只是一种纯粹的观念，一切以外的一切。

在大战期间，新的美国绘画从不同的方面自发地涌现出来，这是原始艺术在现代的再现。早在1942年，爱德华·奥尔登·朱厄尔[①]先生首先向公众介绍了它。从那以后，各种批评家和研究者都曾试图定义它，描述它。在此，艺术家自己宣布了它的定义，阐明了激动他和同仁们的共同感觉。这群艺术家并非抽象艺术家，尽管他们用一种被认为是抽象的风格工作。

贝蒂·帕森夫人曾举办过这类作品的有代表性的展览，这些艺术家与她的画廊关系密切，画廊是他人的阐释者，它们和画家的密切关系并非是毫无意义的。

（姚宏翔、泓飞 译）

---

① 爱德华·奥尔登·朱厄尔，美国著名艺术评论家。

海　曼

海曼（Lilian Hellman，1905～1961）美国剧作家。出生于新奥尔良州。曾经当过剧本审稿人和书评家，后开始创作。1934年她的首部剧作《儿童时光》上演。以后她相继创作了《小狐狸》（1939）、《莱茵河上的守护人》（1941）、《刺骨的寒风》（1944）、《森林的那一方》（1946）、《金秋苑》（1951）等。1955年她把音乐《诚实的伏尔泰》改编成剧本。1940年她把《小狐狸》改编成电影剧本，该电影上演后深受欢迎，1949年马克·布里兹斯坦又把该剧改编成音乐剧，名叫《女王》。海曼创作的剧本都以剧中人物强烈的内心冲突及其恶毒的动机而著称。许多剧本被改编成电影。

难忘的无花果树

我姑姑旅店的一个屋角沾着一条岔道的边，它周围有一块草坪，草坪上有一棵茂密的无花果树。从旅店往这棵树的方向看，却只能看到三棵橡树。它们正好位于无花果树的前头与两侧。记得我在八九岁时，就发现这棵无花果树能带来莫大的乐趣。尽管以后我住过许多别的房子，其中有一些还是自己建造的，我仍视其为我的第一个居处和最可爱的家。

我们家有着奇特的生活经历：一半住在纽约、一半住在新奥尔良。在新奥尔良，我的成绩遥遥领先于我的同校同学，这令老师不快；而在纽约，我的成绩却大大落后于其他同学，这又使我老师恼火。这些情况我早已有所察觉。在新奥尔良，我找到一个解决办法：我估计没人会在意或汇报我是否缺席，所以我一周至少逃一次学而且经常不去上课。那时候，我常常与平时上学时一样脚穿着擦得发亮、扎紧鞋带的皮鞋，头带着一顶整洁的帽子。这并不是当时流行式样的打扮。我带着书本和一只小篮子，篮里装着珍妮姑姑和嘉莉厨

娘让我在学校当午饭吃的美味食品。我绕过岔道的拐角,走到圣·查理大道,然后坐在街边的长凳上假装在等车,直到房客和邻居们都上班去了或吃完早餐后都去休息了——南方妇女都认为这时候休息很有必要;随后我就跑回到无花果树下,时而探头张望、时而藏身于灌木丛中,直至确信旅店里没有人注意这儿为止。这棵无花果树茂盛、粗壮而又舒适怡人。我无法说清楚究竟有多少次,每当我离开的时候,我总是深深地感到,她是多么需要我、多么牵挂我。在她的臂膀呵护下,我度过了许多快乐时光。为此我做了许多淘气事,并觉得这些都无可厚非。我准备了一只放课本的网兜和一根吊挂午饭篮子的滑绳;我还挖了一个洞穴,里面放下午喝的奶油苏打水瓶、一根鱼杆、一袋气味难闻的陈腐鱼饵和一只从姑姑的房客斯蒂尔曼太太那儿偷来的枕头,上面绣着亨利·克莱骑马的图案;我还装了一只挂衣鞋的钉钩,这样我就能干干净净地穿着它们回家。

就在那棵无花果树下我学会了读书——怀着唯独那些书生气十足,如饥似渴、年轻好学的人才有的激情,带着对几乎所有所读书籍的困惑,并努力尝试着去了解那个我从现实生活中逃离的、但又竭力想投入的书中的成人世界。(我无法将生活在周围的成年男女同文学作品中的人物联系起来,他们在我看来完全是另一类人。)

也就是在这棵无花果树下,我体会到了水中的任何生物都会给我带来巨大的乐趣。不错,这儿只是些沟里的水,况且在这儿钓鱼也远不能与平常钓鱼相比。

在新奥尔良沟渠里生活的动物虽然并不漂亮,但我并不知道什么才算是漂亮的,而这些我都喜欢。中午男房客们回来饱餐一顿后便去午休。街上重又安静下来,唯有厨房里传来嘉莉厨娘和她的帮手们干活的嘈杂声。此时,他们不会再经过后院的走廊或鸡棚。那时我便爬下树,坐到岔道的沟渠边,拿着我的鱼杆和鱼饵钓鱼。我经常能钓到墨西哥湾的蟹,更多的时候我会钓到心爱的小龙虾。有时我的篮子里至少能放进六只虾。之后,大约2点半左右,街道周围又热闹起来。那时我会重新回到树下打发以后的几小时,或看书,或打盹,或度过一段我所称作的痛苦期。这已经是很久以前的事了,我已想不起当初认为它“痛苦”的理由,但我当然不是指生病,我指的是一种隐约感到的悲伤。我初次意识到有那么多的事要去理解,以致一个人可能永远找不到他的路,甚至连其大致迹象也不得而知。或许对我这种个性的人来说,这条路并不好走。我无法确信我当时是否都已清醒地意识到这些,然而我能肯定在数年后,就在这棵无花果树下,我首次被一种矛盾心情所困惑。它在我日后的生活中不断缠绕着我、危害着我却又有益于我。它只是一种固执、倔强、支配人的独处愿望,它与我喜欢交际时不愿独处的愿望相抵触。我已估计到别人不会纵容这种癖好,然而也许因为我是一名独生女,在我日后的生活中,我总是装得让他们、甚至迫使他们纵容我这个癖好。

(周国春 泽)

两 巨 头

莫斯科以前一直是一座丑陋的城市，只有红场和一些繁华商业区例外，而它现在就像没有阳光和草坪的洛杉矶城一样，显得更加丑陋。这座城市乱七八糟地向四周延伸，那些新建筑似乎在傲慢地挤碰着旁边的老式楼房，又恰似一排长在几颗发黄犬牙边的皓齿。美国的现代建筑风格有其粗犷的一面，可莫斯科的粗犷建筑风格中却夹杂着愚蠢的成分，就像它们的建筑师在一个无聊的聚会上懒散地闲荡，咯咯地傻笑和互相捅来捅去时的样子。

莫斯科有一部分19世纪的精美建筑，还有少量18世纪的建筑。尽管它们无法同伦敦或巴黎的伟大建筑相提并论，但它们看上去可爱而柔和，且常常带有粉红色和淡黄色，这跟旁边楼房上那种近来产生的破旧感很吻合。这儿同我上次在战争期间来时相比已有更多的教堂被开放，又有更多的教堂被修复一新。我的旅馆窗户正对着圣·巴赛尔大教堂。那是一座绝妙无比的建筑，仿佛有一群群野孩子把它的洋葱形屋顶漆得耀眼夺目，并把一块块赏心悦目的砖块砌成圆形。11月份的莫斯科早晨天亮得很晚，可是我每天都要穿行过红场，看几眼圣·巴赛尔大教堂。但现在你已不再能穿行过红场了。不允许在红场的巨大广场上作可能引起危险的穿行，在我看来这是个聪明的举措。然而，经

过很长的通道走下地铁台阶，前拥后挤，重新上去后结果却发觉你只是到了马路的对面，这实在是令人费劲、讨厌的事儿。不过，当你赶到时会觉得那里确实很不错，每天从早到晚能看到等候着去瞻仰列宁遗体的人群，又能看到克里姆林宫周围场地如今已对外开放，更妙的是能进人优雅的小教堂参观。这种俄国化的希腊东正教建筑带有一种温暖、舒适的风格，仿佛上帝希望人们只用华丽的色彩和雕塑来称颂他。

克里姆林宫围墙内的新建筑——国会大厦，还没有许多其他建筑那么糟。然而它与古老精美的克里姆林宫挨得非常近，看来要让它与后者媲美，这显然是徒劳的。这座公寓式的新建筑沿着这片难看的平地向四处伸展，既没有色彩又没有风格。我猜想这些新的宾馆大楼是仿造亚伯拉摩维奇风格的建筑物，或者也许是与他同一时代的建筑师设计的同一类粗俗产物。丹麦人和瑞典人设计过许多像样的现代建筑，可是苏联人却对他们邻里的作品熟视无睹，而似乎一味地在模仿我们美国的城市建筑设计的糟粕。然而，当时每个在苏联呆过的人都会注意到苏联人对美国的关注。我们美国人也许是他们的敌人，但我们是他们羡慕的敌人，我们所称的美好生活正是他们未来的美好生活。战争期间，苏联人既厌恶又不太情愿地羡慕我们，而我们对他们也有同样的矛盾看法，这在我看来纯粹就像两位男子之间的较量——他们自恃魁梧、英俊且颇有成就。但是我错了。苏联人模仿美国人生活中最粗俗的方面并学得有过之而无不及。而当苏联人将美国中央情报局贿赂知识分子和学者的丑闻公之于众时，我

们却辩解道“苏联人也这么干!”好像荣誉只是化妆舞会上用的面具可随时戴上也可随时摘下。苏联人谴责越南战争,我们则谴责匈牙利事变。这两位口口声声高唱道义的巨头气焰嚣张地抬着头,粗大的手指按在原子弹上,透过各国大片的森林怒目相视,这情形真是荒唐得令人啼笑皆非!

(周国春 译)



史密斯

史密斯(David Smith, 1906 ~ 1965)美国著名金属雕塑家和画家。出生于印第安纳州迪凯特市,曾当过铆工、机械工。20年代后期在纽约市艺术学生联合学院学习。早期从事抽象的超现实主义绘画,30年代开始进行雕塑创作。他用金属熔焊技术创作了多种多样的大型作品,风格粗犷,想象力丰富,为纽约画派内同时代人中公认的最杰出的雕塑家。

艺术总在变化

一年我要画300～400幅巨幅画，通常是用鸡蛋黄、中国的墨汁和画笔。这些画是用以研究雕塑的，有时，那就是雕塑，有时它却永远也不可能成为雕塑。有时它们给人这样一种印象，在形式创作的过程中，雕塑的形式不知不觉地跳了出来。然后，它们可能再次浮现出模糊的直接情态，那正是我的主题。画画就是这种活动。它们是我本身的一种情态，是在不断工作的过程中出现的……

从某种意义上说，我是位画家。我早期的所有朋友都是画家，我们总是聚在一起谈论艺术。我从未想过自己不是画家而是别的什么人，因为我的创作直接通过直立的表面，色彩和对象都运用于表面。一些对20世纪雕塑作出巨大贡献的人是画家，如果没有画家，雕塑将处于一种可悲的地位……雕塑观念的一些巨大的转变，是由毕加索、马蒂斯完成的，其中有一些是雕塑观念上的根本性转变。绘画和雕塑并不是相去甚远。

我画了一些年头，我决不会放弃绘画。即使在雕塑上遇到麻烦，我总是通过画画消除它。

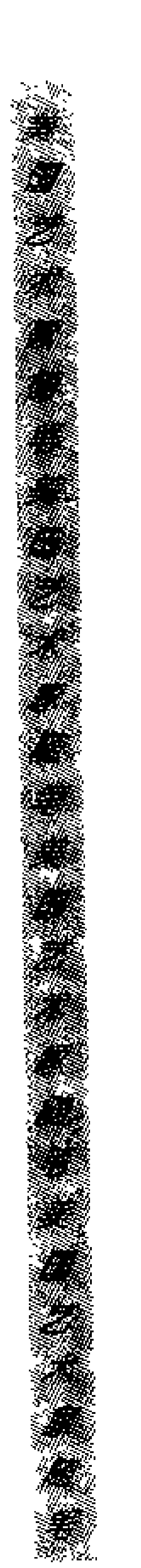
我给雕塑上色。它们是钢铁的，需要保护。所以你不得不涂上颜料。有时你否认钢铁结构。有时不管它是什么形，你使它的全部活力得到表现。不存在什么规则……

在此用的颜料不是艺术家常用的颜料。它是汽车的亮漆，我把它搅杂。在户外，它比艺术家常用的颜料要好得多。起先铁是毛的，没有经过加工，先在它上面涂上15层环氧基树脂，然后是几层锌——接下去是一层白色——然后再上颜色。这样，它前后大约要上25至30次漆。如果它不受到抓或锤，我想颜料层能保存相当长的时间。就我所知，在户外上色没有比汽车亮漆更好的了。

我喜欢户外雕塑，而最富实践性的户外雕塑是不上色的钢铁雕塑。我用这样一种方法制作并完成它们。在某个阴天，它们迎着柔和的蓝色，或在迟暮的阳光下的天空色彩的笼罩下，在闪亮的金色光芒中，在自然的色彩中。在一种特殊的感觉的驱使下，我使它们的表面具有沉思的气氛。它们被天空染上了颜色、被绿的、蓝的水围绕着。有的倒映在水中，有的映衬着山峦。它们反射出各种色彩，它们就是为户外的大自然所设计的。

我相信，在这个世界上我的时代是最重要的时代，我的时代的艺术是最重要的艺术。在我的时代以前的艺术并没有对我的美学观念作出直接的贡献。既然那种艺术只是解释过去行为的历史，就不能对我的问题





提供有效的解决。艺术不是脱离生命的，它是辩证的。它总是在变化，并反叛过去。这种观点在自由主义者的头脑中已经存在差不多一个世纪了。在这以前，艺术的方向是由艺术家以外的其他人所主宰，是自私的，商业化的。人通过作品来颂扬自由思想和对社会奴役之反抗是一致的。我相信那种艺术仍会产生，那种自由和平等也仍会产生。

如果你问我为什么创作雕塑，我肯定会说，这是我的生活方式，我获得平衡的手段，并且也是我存在的证明。

如果你问我为谁而创作，我要说，是为一切不带偏见的喜欢它的人们。我的世界、我眼中的对象和一切怀有美好愿望的人是一致的。我和一切为了生存而工作的人一样，渴望着自救和解放。

艺术是多变的，没有规则的限制。已有的规则总是能突破的。那是对实用主义观念的拒绝。在某个时期，或许存在着公认的标准术语和共同的观念，但没有规范的限制。对物质的表面也是如此。这种表面是由它的概念的心理过程形成的。它是人们与自己的时代发生关系的过程中依靠想象建立起来的。艺术一旦存在，就成为一种传统。它一旦存在，就表现出一种以前没有的一致性。

我感觉没有传统，我只感觉到宏大的空间。

我感觉到了我自己的时代，我无牵无挂。

我不属于什么——没有派别——没有宗教——

没有思想倾向——没有联合会。

我感觉到的是自由和我自己的观念。

艺术家的工作指向它未知的世界。不管把它叫作发明、发现或探索，它必须超越现有艺术引人注目的东西。

在实际的感觉中，我们用不着去发明，而只须抓住我们所感觉到的，明白我们已经找到了什么；以及知道那些已经建立的遗产，我们寻求的是什么，问题是什么。用我们的观点看我们发现的东西。在那儿，从未有艺术家到过，那不是狭隘的感觉的发明，而是热情冲动的视觉发现，它是对我们在这个时代里必须回答的问题的惊人答复。

在没有任何传统的艺术中，什么也不会有。

我们可以让人类学家、哲学家、史学家、鉴赏家、政客以及每一个人告诉我们，艺术是什么，或它应该怎样创作。但我想我们应该很简单地让艺术家去说它是什么。而艺术家的见解，你可以通过作品了解。我喜欢就让它以这种方式存在。

我所遇到的麻烦是，每当我创作一件雕塑时，就会涌现出许多念头，而要把它们都完成，时间总是不够。

（姚宏翔、泓飞 译）

赫　本

赫本(Katharine Hepburn,1909～　　)美国著名电影明星。出生于康涅狄格州。1928年毕业于布林莫尔学院。大学期间参加戏剧演出,1928年首次登上巴尔的摩的舞台,不久成为百老汇名角。1932年,她开始步入影坛,很快便脱颖而出。凯瑟琳·赫本曾拍过几十部影片,并以演技高超而著称。1933年,她因成功主演《牵牛花》而第一次夺得奥斯卡最佳女演员金像奖。以后,她又因成功主演《猜猜谁来吃晚餐》(1967)、《冬天的狮子》(1968)、《金色池塘》(1981)而三次荣获奥斯卡最佳女演员奖,从而成为美国电影史上唯一一位四次荣登电影皇后宝座的大明星。

爱仅仅意味着奉献

现在我要告诉你们有关斯班塞[1]的事情。

也许你们早已等得不耐烦了。那么现在就让我们一起来面对这件事吧。当时我是33岁。

那时候，我似乎发现了"我爱你"这句话的真正含义。这句话的意思是：我要将你和你的爱好、还有你的享乐置于我自己的爱好和我自己的享乐之前，因为我爱你。

这究竟是什么意思呢？

我爱你。这究竟是什么意思呢？

想想看。

我们时常随随便便地使用这句话。

爱并不意味着你会从中得到什么，而是仅仅意味着你将奉献——奉献一切。

你会因此得到回报。然而这与你的奉献实际毫无关系。你奉献是因为你爱。假如你足够幸运，你或许

---

① 斯班塞·特雷西，凯瑟琳的丈夫，著名电影演员，1967年去世。

会得到爱的回报。那是令人陶醉的，但那样的事不一定会发生。

爱意味着全身心的奉献。而全身心是容括了你所有的长处和短处的。我承认我一定也是有短处的。

我爱斯班塞·特雷西。最初他是连同他的兴趣和他的需要来到我面前的。

这对我来说是不容易的，因为当初我绝对是一个只知道"我"、"我"、"我"的人。

我对斯班塞的感情是独特的。我会为他做任何事。我的体会——如何描述它们呢？——在我们之间，门总是敞开着的，没有丝毫的保留。

他不喜欢这个或那个，我就改变这个和那个。而改变的结果也许只有我自己满意。这无关紧要。我只是改变它们。

食物——我们吃他喜爱吃的。

我们做他喜爱做的。

我们过他喜爱过的生活。

这给了我极大的快乐。这也使他感到惬意。

当然我从未在其他向我献殷勤的男人那里获得过这种感觉。我与他们交往，令自己感到愉快。这完全是另外一种关系。那就仿佛一次精美雅致的鸡尾酒会。但那并不是爱。

我知道，勒迪[1] 爱我。他曾竭尽全力使我愉快。

勒迪照顾我并给予我信心。

我照顾斯班塞并给予他信心。

---

① 勒迪，凯瑟琳在好莱坞的好友。

我分享过这两种最高尚的人际关系。

我爱父亲和母亲。我总是服从他们的权威。他们要什么,我便做什么,而且是心甘情愿的。他们同样也爱我,我感觉得到他们的爱,这使我非常愉快。

在爱与喜欢之间存在着巨大的差异。当我们实际要表达喜欢之意时,我们常常会使用"爱"这个词。我以为只有极少数人说的爱是真正意义上的爱。我以为喜欢所体现的是一种容易得多的关系。它建立于直觉基础之上。而爱是盲目的,莫名其妙的。

他何以会使我如此神魂颠倒呢?这并不是一个难以解答的问题。他幽默异常,他妙趣横生,他是爱尔兰族中的人精。他会笑也善于制造笑。我要说,他具有一种幽默地观察事物——观察某些事物的能力。

有这样一个小团伙——斯班塞·特雷西、詹姆斯·卡洛尼、帕特·奥布赖恩、弗兰克·摩根、弗兰克·麦克休,他们每周四都要聚会一次。他们将他们的聚会称之为爱尔兰之夜。通常他们在罗曼诺夫那儿聚会,有时又在蔡森那儿聚会。到后来他们在我家聚会,那时我住在博耶大楼。我通常都去睡觉——离开他们去其他房间休息。我有一个技艺高超的厨师,一个布置典雅的房间。我会预订夜宵,搞一部电影,而这便可构成他们的爱尔兰之夜。我想这足以满足他们的一切需要。是的,我们大家都会那样做,不是吗?我记得最后我搬出了博耶大楼,住进了斯班塞那小小的居室,那间房子是我们从乔治·丘克[1] 那儿租来的。那儿不能只

---

[1] 乔治·丘克,凯瑟琳的好友,拥有不少房地产。

有斯班塞一人居住，只有我也住在那儿才更完美。从那以后就再也没有爱尔兰之夜了。

人们曾问我斯班塞是怎么使我与他厮守了近30年光景的。而我对这个问题竟不知如何回答。老实说，我真的不知道。我只能说我无法离开他。他在那儿，我是他的。我要他快乐、安全、舒适。我乐意服侍他，听从他，喂他吃，与他聊天，给他做事。我尽量不去干扰他——刺激他——烦扰他——不使他担忧，不在他耳边唠叨不休。我竭力改变所有我觉得他不喜欢的东西。这些东西中有一些甚至是我最喜爱的。我把它们挪开，把它们扔得远远的。

在他走向生命的终点——他的最后六七年的时间里，我事实上停止了工作而只是待在他的身边，为的是不使他感到忧伤和孤独。我乐意那样做。我画画，我写字，我心平气和，希望他永远活着。

怎么说呢？我爱他——全身心地——全身心地——全身心地！我真的喜欢他——深深地——我要他快乐。我想他并不十分愉快。我的意思是说他并未用行动或言语表示过他是快乐的。怎么说呢？谁是快乐的呢？我是快乐的。我天生快乐，我喜爱雨露，我喜爱阳光、炎热、寒冷、山岳，还有大海、鲜花……我热爱生活，况且我从来都是那么幸运。为什么我不该快乐呢？

我敞开心扉。我不妒贤忌能。唯有一件事物不能使我真正着迷，那就是风。我觉得风是扰人心绪的东西。我指的是天上的风。

斯班塞不喜欢寒冷，他也不喜欢炎热，他——他喜爱舒适。我想他就是那样。

坦率而言，他是一个了不起的演员，他只能干这一行。从来不会演得过火，总是恰到好处，从没发生过麻烦，他的表演轻松自如。他能使你笑，他能使你哭，他能倾听人们的心声。

有人曾经问我，为何我把斯班塞·特雷西比作烤土豆。我想，这是因为我认为他是一个纯粹的演员。他的演技已达到炉火纯青的程度，外表和内里都已熟透，熟得可以吃。能够与之相比的仅有一人，那就是劳雷特·泰勒。[1]

现在我必须再加以说明的是，所谓烤土豆就是指其表演惊人的完美。在斯班塞的一生中，他总是尽力做得像烤土豆一般完善。斯班塞是个思想感情十分复杂的人。

我一直有个感觉，他从不——也不会保护自己。

我怎样才能把我的意思说清楚呢？我以为我们大多数人都有一种自我保护的外壳。我们可以隐蔽于其中，即使在我们演戏那会儿。无论环境如何变迁，我们都能自我保护。可斯班塞不能，他没有外壳。

也许这就是为什么他在最易受伤害的年纪特别爱饮酒——并总是饮酒过量的缘故。他有很强的个性。他有能力戒酒。而且有时候他会很长时间——一年、两年甚至三年滴酒不沾。而后来——尽管他能戒，可最后他还是不再戒了。他想以此得到解脱，不使自己陷入令人烦恼的处境。

我们曾一起合作演出过九部电影：

---

[1] 好莱坞女演员。

《小姑居处》

《火焰的看守人》

《无情无义》

《茫茫草海》

《联邦一日》

《亚当的肋骨》

《帕特与麦克》

《桌子》

《猜猜谁来吃晚餐》

在家里我们从不一起排练，并且几乎从不讨论剧本。这似乎不可思议。我总爱依照剧本工作。可斯班塞不这样。他会阅读些什么，表示赞成或不赞成，就这样。

有人问我是什么时候迷恋上斯班塞的，我有些记不清了。这件事来得很快。还在我们合作拍摄第一部影片的时候，我就一下子明白我已堕入爱河，无法抗拒地被他迷住了。确实如此，无法抗拒的。

在我认识斯班塞之前，他的父亲就已去世。我也从未见过他的母亲。我对他的双亲知之不多。他的父亲喝酒很厉害。我认为他与他父母并不十分亲密。当然不像我和我双亲的关系。他有一个兄弟叫卡罗尔，照管着斯班塞遗留的生意。但他们两人实在不一样——他们在性格上完全不同。卡罗尔的妻子是他回威斯康星州多萝西的家的时候认识的。如今我与斯班塞的女儿苏茜成了好朋友。她与她的父亲十分相像，但性格单纯得多。

有人问我斯班塞和我的父母关系如何，当然他们

见过面。他多次去过哈特福德和费尼克[1]。但他们一直不很亲近。我想他们是喜欢他的,可斯班塞与他们在一起总感到有点儿不自在。总之,他是个结过婚的男人。我认为我父母并不特别在意这一点。可斯班塞却感到不自在、不轻松。所以我们难得一起回家探亲。

我不知道斯班塞对我的感觉如何。我只能说,我想假如他不喜欢我,那他就不会堕入情网。事情就是那么简单。他不会谈论这件事,而我也没有谈论过这件事。我们在一起就这样共同生活了27年之久,从中我得到了无比的欢乐和幸福。

这就叫做爱。

(陈海东 译)

我是幸运的[2]

是的,我是幸运的,我有许多人的支持。噢,对了,首先是母亲和父亲,继之是勒迪。哦,勒迪,假如没有你,我会——我能做什么?勒迪·克诺夫给了我第一个工作。他注意到我并提供给我一个机会,"是的,来吧,加入到我们里面来吧。"那是1928年在巴尔蒂摩发生

① 凯瑟琳父母居住的两个地方,也是凯瑟琳早年成长和生活的地方。

② 此文原名《Climbing the Ladder With Help》(依靠帮助向上攀登),表达了凯瑟琳·赫本对帮助过她的人的真诚谢意,从中亦可感到凯瑟琳·赫本的谦逊的优良品质。

的事。哈！后来他搬迁到纽约。他又一次给我一个机会——让我担当一个主角，可不久他便炒了我的鱿鱼[①]。但是我已经被发现了。是的，被阿瑟·霍普金斯所发现。他让我在一出小戏中扮演一个很不错的角色。这出戏有些故弄玄虚，两天后便停演了，然后他又给我另一个工作，在《假日》中替补霍普·威廉斯的角色。其后勒迪来到我身边，还有我的朋友艾丽斯·帕拉奇——"你真了不起，凯蒂，你实在是……"假如没有这许多人的支持，我能做出什么？

劳拉·哈丁，她给过我多大的力量啊！她使我变得成熟老练。我认为她是个十分杰出的人，她使我克服了自己曾有的弱点。

菲利斯·威尔伯恩，每天总是一刻不停地工作着，永远是那样。

乔治·丘克，拍了那么多的影片！

就是这样，经过了六十多个年头，这个群体成长起来了。我的支持者们——我的救星们，是他们给了我勇气。这是你向顶峰攀登所必须具有的。

我亲爱的劳拉·费拉蒂，她教会了我在电影中、戏台上如何佯装弹奏钢琴的技巧。她不愧是这方面的天才。

我绝对忘不了促使我取得成就的众多朋友——那些无时无刻不在的坚定的同伴，他们推着我向上，听从我指挥，保护着我，驱使我攀登。查尔斯·纽希尔，与我共事43年长的时间，还有L.C.费希尔，如今又有吉

---

① 凯瑟琳·赫本初次登台曾因怯场而使演出失败。

米·戴维斯。

还有诺拉——她的体贴——她的温顺——她的食物——她的无微不至的关怀——她的爱,"给你,赫本小姐。"

还有沙伦·鲍尔斯。听着,没有你,一切都会混乱不堪。

托尼·哈维。朋友——真正的朋友。

戴维·艾克勒——我的费城故事。

斯科特·贝格——我最主要的评论家。

还有,当然还有辛西娅·麦克法登——我亲爱的伙伴,她了解我胜过我自己。

弗雷亚·曼斯顿——我的代理人——也许该称作我忠实的司机,经他的引路,我才有幸走到这本书上。

还有佩格、鲍勃、迪克、马里恩和凯西·霍顿。

而现在——索尼·梅达——克诺夫出版公司的头。

记忆中的人和事——一切都历历在目——哦,感谢你们了。

是的,太幸运了!

(陈海东 译)

亲爱的斯班塞

谁曾想到我会给你写一封信。你于1967年6月10日去世。我的天,斯班塞,那是发生在24年以前的事。这是一段很长的时间。你感到快乐吗?这么长的

时间你过得好吗？不要再翻来覆去地睡不着了。你知道，你说你只是无法入睡，对此我从未相信过。我曾想：哦——来吧——睡吧——倘若你不睡觉，你会没命的。你会非常的疲惫不堪。我记得那天晚上——哦，我不知道，你的心绪是那么烦躁不安。而我说：好了，进屋去——睡觉去。我会睡在地板上，跟你聊天，使你安睡。我会一个劲地说啊说，而你会感到十分厌倦，你一定会飘飘然入睡的。

好了，我走进房间，拿了一只枕头，带着我们的狗——洛博。我躺下凝视着你并用手抚摸我们的老狗。我谈论你的事，谈论我们刚拍摄完的电影——《猜猜谁来吃晚餐》，谈论我的工作室和给你新买的花呢外衣，谈论花园以及所有能使你好好入睡的话题，还有烹饪和单调乏味的闲聊，可你仍然不停地翻动——一会儿向右，一会儿向左——推掉枕头——扯去枕头套——不停地、不停地、不停地。最后——真的是到了最后——而不是一会儿——你终于平静了下来。我继续待了一会儿，然后悄悄地走出房间。

你曾告诉我真实的情况，不是吗？你确实无法入睡。

而我那时总想知道——为什么？我至今仍想知道。你服用了安眠药。安眠药的药效相当厉害。我猜想你要说不这样你就根本睡不着觉。生活对你来说很不容易，是吗？

你喜欢什么来着？你爱航海，尤其爱在暴风骤雨的天气中航行。你爱打马球。可自从威尔·罗杰斯在那次空难中不幸遇难，你就再不打马球了——永远不

再打了。网球，高尔夫球，不，不是真的。你会击打一些球的。你打得不错。我想你那时甚至都不去挥动高尔夫球棒了。"挥动"，是这样说吗？游泳怎么样？哦，你不喜欢冷水。那么散步呢？不，那对你不合适。那是你能一下子想到的许多事情中的一件——是这件，是那件，是什么呢？斯班塞？究竟是什么呢？是生活中的什么特别的事情——比如约翰尼又聋又哑，或是一个天主教徒并且是你认为的一个不好的天主教徒，对吗？不舒服，不舒服。我记得西克利克神父告诉你不要将注意力完全集中于那些与你的信仰不一致的不好的事情上。那一定是什么非常基本的和非常现实的事情。

有一个令人惊异的事实。你曾经是——真的曾经是最伟大的电影演员。我这样说是因为我相信，而且我也一直听到许多同行这样说。从奥利弗到李·斯特拉斯伯格再到戴维·利恩。你使这些角色闻名。你能扮演他们。而且你能以令人钦佩的直截了当的方式演好：你就是能演。你无法进入你自己的生活，可你能扮演别人。你曾扮演过杀手、教士、渔民、体育新闻作家、法官、报刊记者。你可以瞬间进入角色。

你几乎不必钻研。你可以一目十行地阅读。多么轻松啊！你能随即成为其他人物。你可以跳出自我——你有十足的把握。你爱笑，是吗？你从不错过欣赏你喜爱的喜剧演员的表演：像吉米·杜兰特、菲尔·西尔弗斯、范妮·布赖斯、弗兰克·麦克休、米奇·鲁尼、杰克·本尼、伯恩斯和爱伦、史密斯和戴尔，还有你最喜爱的伯特·威廉斯。你会讲述有趣的故事——而且是

相当精彩地讲述。你会自我嘲笑。你获得的友谊和赞美多得简直无法计数，它们来自卡宁斯、弗兰克·辛纳特拉、博吉和贝蒂、乔治·库克、维克·弗莱明、斯坦利·克莱默、肯尼迪家族、哈里·杜鲁门、鲁·道格拉斯等许多重要人物。你乐于同他们在一起，你喜欢同他们在一起，你同他们在一起感到无拘无束，十分自在。

可是接着艰难的日子来临了。哦，见鬼，喝点酒吧——不——好的——也许。然后戒除饮酒的嗜好。斯班塞，你曾是个豪饮之士，你能戒除饮酒嗜好，为此我是多么敬重你啊。太异乎寻常了。

哦，你说过这样的话：不到地下七英尺深，就永无宁日。可为何要有遁世升天的念头？为何老是开启那扇心灵的天窗——让你卓越的灵魂从你的躯体逃离？

是什么缘故，斯班塞？我在问你。你知道是什么缘故吗？

你说什么？我听不见……

（陈海东 译）

米　尔

米尔（Agnes De Mille，1909～1992）美国著名芭蕾舞女演员、民间舞编导。出生于纽约市。其父威廉·C.D. 米尔与其伯父塞西尔·B.D. 米尔都曾是好莱坞早期著名导演和制片人。米尔八岁时见到俄国著名芭蕾舞蹈家巴甫洛娃，受其影响确立了终身从事舞蹈事业的雄心，并进入英国一所有名的芭蕾舞学校学习。1940年她开始创作芭蕾舞剧。她在国际上的名望是与她1942年编导并演出的舞剧《驯马》分不开的，这是第一部真正的美国特色的芭蕾。米尔一生编导过十多部舞剧。

早先的好莱坞

从前的好莱坞纯粹是一个乡间小镇，就像东部的许多小镇一样，只是那儿生长着许多棕榈树而不是枫树和栗子树罢了。那些小山色彩单纯，不甚起眼，但却颇为陡峭。而那儿的人呢？也很平常。

那时候，那儿绝对没有印第安人，不过却有一个穿着麻袋片、赤着脚、手拿一根棍子的隐士。孩子们说他住在山上的一个山洞里。

那儿还有相当多的神智学者和狂热的教徒，从服装上是不那么容易辨别出他们的。慢慢地我可以根据他们戴的蜡染头巾、念珠以及他们那神经质的快乐的表情等特征来识别他们。

那儿还有许多牛仔。他们活跃在拉斯基牧场上，只是偶尔为扮演骑马者，或骑士，或国内战争时的骑兵，或他们自己的角色而光临电影制片厂。有时候他们会七八个一伙地出现在塞西尔伯伯家的后院并带着我们一块儿骑马狂奔。他们身上有一股子麦草和皮毛的味道，而他们笑时所表现出的那种强烈的野性则令

我们又惊又喜。我们有时会看到他们骑着马行进在大街上，坚硬的柏油路面都被马蹄踏软了。

在东部人的眼里，那儿的景象并不令人感到新奇。天竺葵挂在棕榈树的枝干间，显得有些古怪。洋红色的九重葛与蔷薇纠缠在一起，挣扎着攀过屋顶，摇曳着它们的枝条和卷须。贴着窗格，成片的玫瑰花枝压在猩猩木上。要是人们不去不断地割刈，浓密的牧草在长时间的人工喷水灌溉下会长得像小牛犊那么高。可就在当地，野外自然界的土地却颇为干旱，人们不再能看到舒适的绿色景观，光秃秃的上地裸露了出来。没有一片自然的苜蓿草的叶子，没有一点自然赐予的苔藓，没有一张自然生长出的嫩叶。外来人看到的是一片漫无边际的令人生厌的灰色景象，灰色将大地遮盖得严严实实。

那条主要的通衢大道——好莱坞干道是一条死气沉沉、缺乏生气的街道，在它两边的满是灰尘的棕榈树和胡椒树下是一些盒式小商店和居民住的木瓦房。那些商店是在很短的时间里搭成的，但那些住房却很坚固，它们是那些为了谋生而来西海岸的中西部的居民建造的。一个十字界标的两边是瑞士农舍和日本寺庙，在众多有着条纹遮阳篷和许多交叉的木支架的都铎——摩尔式房舍群中它们多少透出一点儿异国情调。由于房屋前面的草地对面是一条商业街，因此那些住房似乎不太引人注目。而由于商店一窝蜂似的崛起，弄得尘土满院，这些住房的居民似乎已经将他们的院落弃之不顾。一辆有轨电车铿锵作响地行驶在从劳雷尔坎宁镇到洛杉矶镇中心的八英里长的路轨上，那

是当地唯一的交通工具。每天早晨，电车上都载满了随身携带午餐饭盒的电影制片厂的职工。只有总导演——我的伯伯，还有制片人杰西·拉斯基，坐着小汽车去上班。演员、导演和编剧们则都乘有轨电车去上班。而当家里人占用了塞西尔伯伯的小汽车时或是当他和爸爸一起回家吃晚餐时，他们就步行。那时候我常常看见他们在红色的夕阳照耀下穿过一片空地时的情景：他们那打着绑腿的脚交替地在那片长满黄色干草的空地里穿行，他们的手里提着公文包，一边走一边低着头谈话。

……

在那些年月里，好莱坞的居民对电影这项新兴的工业颇不以为然。好莱坞大道上的那种舒适宁静的生活气氛随时都可能被某个摄影小组的工作所破坏，他们专横地用绳子在人行道上圈出一块地方，只要符合他们的剧情需要，他们就可任意利用这座城镇的任何一个部分，而那时，居民们则耐着性子冷冷地或好奇地旁观着。有时整车的基斯顿警察会涌入这条主要的大街，用木棍追打和驱赶围观的居民，在镇上，保安警察有很大的权威，一旦得知发生了什么事，就会立刻出动。镇上老百姓的生活虽还有些趣味，但却平淡无奇，因为电影已不能使他们感到多大的刺激。这些行为不确定、喜好特别而又不大有责任心的人，只要他们被限制在他们自己的地方，就不会给社会造成任何威胁。而且他们也确有自己专有的地方：在洛杉矶较好的俱乐部里，电影是不受欢迎的。房地产经纪人对电影的轻视态度不但不受指责，而且被看作是完美的性格特征。

镇上的居民平常大约每周去两次电影院。星期天他们去教堂做礼拜。有时他们乘车到贝弗利希尔斯去观赏那儿植物园里生长的花草树木。镇上没有什么美术画廊。剧院则在城里较偏远的地方。城里有一座公共图书馆和一个妇女俱乐部，妇女俱乐部有时会举办一些讲座。这就是所有的文化生活。此外，居民们还会耗费许多时间把人工喷水设施从草地的一处移到另一处。他们还喜欢闲聊，或是四处骑马兜兜风。整座城市就好像在它的橙子园和鳄梨园之间，在它的有轨电车的电线及电线杆的下面，在它的杂七杂八的招牌下，在它周围的山丘下打着瞌睡似的。

在那条闷热的街道后面是社会的虚伪和燃烧着的野心。在这个小小的"帝国"后面矗立着一些小山，它们给人一种桀骜不驯和蛮荒时代的感觉。小山上野草丛生，山洪将山体撕裂出一道道沟壑，尘暴又把它们刮得迷迷蒙蒙的，长时间的日照灼烤改变着它们的外表。

许多年以后，当我长大时，有一次一个人把一枝蒿草放在我的鼻子下，熏得我眼泪直流。那些山丘，那些似乎会呼吸的山丘！被山谷中的雾气蒙上了一层紫色的幕纱，被山上缠结在草茎上的成片的芥茉和花菱草抹上了一层金黄的色彩，发光的山顶一直延伸到远方。当加利福尼亚事实上还只是一块上帝应许的未开发的处女地的时候，我的祖父就知道那些山丘并曾兴高采烈地策马在山丘的斜坡上奔驰。当我的祖母年轻时在洛杉矶布道团的修道院里苦熬的时候，她就时常遥望那些山丘。我曾看见过荒草丛中腐烂了的早期西班牙开拓者遗留的牛车轮子。我曾穿过一些从前残留下来

的用砖坯建成的屋宇，凝视着那风化得不易辨认的钟楼，它在可怖的蓝天映衬下显得是那样的渺小和宁静。我甚至曾在墓地的周围发现过一些腐烂的棺木。我站在山丘的顶端感觉就好像又听到了从前的钟声，那虔诚的西班牙人的铜钟，铸成于另一个国度，小心翼翼地、无上自豪地运来此地，如今被盗走或是毁坏了，永远地沉寂了。铜钟的声响曾令我的祖母虔敬地屈膝下跪，并曾使圣弗尔南多的印第安人对主的旨意有所领悟。我站在那些山丘上感觉就好像已经看到了我的整个生命。缓缓延伸的长满野草的山坡使我的心中充满了一种奔放的、神魂颠倒的狂热的激情。对于一个舞蹈家或对于一个孩童而言，空间的含义即在于此！缓缓下降的山坡穿过云空，降落到地面，与大地拥抱，与大地搏斗。舞蹈家就像敏锐的动物一样，在他们看来，这些事物都具有十分强烈的意味。

加利福尼亚造就出我们最伟大的一批舞蹈家——邓肯和格蕾厄姆，还有圣丹尼斯、多丽丝·韩芙莉、马拉奇和考林斯，这决不是偶然的。东部各州坐落在它们的收拢闭合的环境之中，温顺而恋旧，而加利福尼亚则天高地广，生气勃勃。当人们谈起好莱坞时，我不会在意那闷热的电影制片厂里发生的事情，也不会热衷于那种因可以享受廉价的柑橘和方便的游泳乐趣而令人愉悦的社会生活，但却会留意城镇背后那保持着自然原貌的乡村，那种多神教、泛神论的氛围，那里有山猫在潜行猎食，还有小鹿在出没蹦跳，当发觉人类接近，听到林狼的尖嚎，它们便惊恐万状，一跃而起……

（陈海东 译）

成功的喜悦

从7月进入8月，又从8月进入9月。当时正值美国在战争中丢失了阿留申群岛，隆美尔[①] 打到了尼罗河并占领了大片土地，日本人对新西兰虎视眈眈之时。我们坐在去纽约的汽车上，仍在编排、演练和谈论着我们的舞剧《驯马》。当我们停在铁路线旁时，我们看见整火车整火车的坦克和军人，那些军人面容严肃而坚毅。在纽约，我们安排了一天六个钟头、总共三周时间的彩排训练。晚间我则制订最后的演出计划。

那时期整个美国都沸腾起来了，它正在证明自己的力量，正在坚定自己的意志，每个人的脸上都洋溢着高昂的斗志。我那远走他乡的战士[②] 正准备执行海外使命，而我则连续几周时间不知道他正在做什么，也不知道他将去何方。在那个炎热的夏季的夜间，我一直站在我的工作室内，我感到浑身热血奔流，充满了能量，感到自己具有非凡的记忆力。有了这种自我意识，我似乎掌握了自身的命运。我感到我完全没有荒废那段时间。

从一定意义上讲，那是我成年后生涯中最快乐的

---

① 隆美尔(Rommel)，二次大战时法西斯德国的著名将领，曾被称为“沙漠之狐”。

② 这里的“战士”指去参军打仗的男友。

时期。我宁静地工作着。我并无过高的追求，也不担忧什么。那种情况就如同处于一个人知道自己即将堕入情网却又不敢贸然行事的等待时刻。我被我祖国的英雄传奇给迷住了。我也被我们的战士给迷住了。有时候，在别人看来，一个人会莫名其妙地发生很大的变化。我推开工作室的法式落地窗，面向纽约的夜景，在灯火的闪烁映照下和温暖的夜色中踱着步，接着又演奏科普兰[①] 作曲的得克萨斯爱情歌曲，想到孩提时曾经穿越的大草原，那里也是我那年轻的小伙子成长的地方。我想到各处都有男人们离别，离别——一代又一代的男人离别，倒下，而女人们则始终在思念。可是最终又有哪个男人或女人留存在世间呢？世上只留下了有关的民间歌曲和舞蹈。我寻着思路搜肠刮肚地回想着。

早上，我向演员们高声喊叫了三个钟头，叫他们住嘴、精力专一。下午，我又高声喊叫三个小时，要求安静并专心致志。十天之后，我们完成了整部芭蕾的排练。

卢巴·鲁登科来看我。我说尚未完成。

紧接着，正式彩排的一天来临了。德纳姆、利比丁斯、弗朗茨·阿勒斯、欧文·迪金、亚辛斯基，带着他们的夫人都来观看彩排，我的母亲也出席了。他们中没有一人看过这部芭蕾舞剧。整个剧组的演员集合在一起，全都身着无暇的黑色紧身裤和白色衬衫。“谁告诉他们像这样装束的？”我高兴地询问。那是以往的传统

---

① 科普兰（Aaron Copland），美国著名音乐家。

所使然。他们静静地站立着，甚至连小声的嘀咕也没有。他们的芭蕾跳得准确无误。

全剧结束时，观众中传来一片欢呼。利比丁斯叫得最响："感谢上帝，阿格尼丝·德米尔。感谢上帝！芭蕾万岁！火腿、鸡蛋！让我亲吻你！"

"您说什么？"

"火腿、鸡蛋！《驯马》是火腿和鸡蛋。将来我们可以大饱眼福，好好享受了！"德纳姆亲吻了我。德纳姆夫人亲吻了我。阿勒斯亲吻了我。母亲亲吻了我，这是她第一次观看芭蕾舞，她兴奋得有点儿眩晕。

"现在，"我走去向舞蹈演员们说，"我们将真正开始工作。"然而此时已经人去屋空，演员们都已去休息了。

……

倘若命运能够在瞬间改变，倘若所有的成就和积聚的力量能够在刹那间显现，那么我的这一刻则敲响在1942年10月16日那一天的9点40分。我嘴里咀嚼着口香糖，头上戴着得克萨斯牛仔帽，眯缝着眼斜视着，我等待着自己倾注了全部心血的正式演出。

那次演出算不上是伟大的演出，以后我们的表演更成功。而且那也不能算是伟大的芭蕾，因为那一次表现出的风格——如同我所担忧的——不甚统一。然而那毕竟是头一回，何况它的诞生又是如此之快。

当我第一幕退场时场子里便响起了一阵没曾料到的欢呼声。观众们反应强烈，他们欢笑着，不仅可以听到女性咯咯的笑声，而且可以听到男人嗓音的发自内心的大笑。既而笑声又变成了鼓掌声。掌声、笑声一

次又一次地爆发。演员们个个欢欣鼓舞，但并不激动失声，虽然我曾允许过他们笑。如果让他们去表演哑剧，他们也一定能够胜任。

剧中出现过一些不幸的差错。有一处地方，考基克由于被他的许多套新戏装搞昏了头，穿错了服装，因而刚进场便随即退下，留下我即兴表演了一个爱情片段，没有舞伴，仅我一人，暴露在大都会剧院的舞台上，独自跳了64行乐谱的内容。但这似乎没有引起注意。

演出的节奏快如疾风，我们也如同旋风飞卷。观众们兴奋异常，叫喊着激励我们。全场沉浸在激动、狂欢的气氛之中。舞蹈演员们急驰着，旋转着，紧紧跟随着右边位置上的领跳者，尽管领跳者的服装和头饰与大家几乎相同，难以区别。那舞步对我而言实在太快了，让人没有思考的余地，也来不及品味或欣赏，那是弗雷迪的手，弗雷迪的臂膀，弗雷迪强壮的背脊，向前，向前，再向前，弗雷迪的双脚就好像飞速的陀螺。实在是吃不消了，实在是无法坚持了，实在是滑出得太快了，太快了。我感到我的衣领太紧了，紧得透不过气来。

"弗雷迪，"我在后台说，"我快晕过去了。帮我松开领口。"

"没时间了，宝贝。我们上。"

我们如同从枪口射出去一般，他促使我，和我一起跳向舞台。我们分开。所有的喇叭和号角同时竖起。我们在舞台两边暂停。乐声大作。我们冲向对方。我们碰撞拥抱在一起。我们被高高托起。所有的姑娘都将她们的头发甩搭在小伙子们的肩上，脸绽笑容，如同璀灿的明星。舞台大幕落下了。我嗅到一股幕布下降

时扬起的尘土味。一切都过去了。一切都结束了。而我犯了那么多愚笨的错误，出了那么多粗心急躁的差错。我又一次无法做到尽善尽美。“哦，弗雷迪，”我气喘吁吁地说，“多臭啊！演得糟透了！明天我们必须振作精神好好排练。”

我若有所思地看看他，此时我们正向前走去，我们手拉着手一起向观众鞠躬。一大捆用红色、白色和蓝色丝带扎着的美国苞米送到我的手中。无数鲜花传送上来，无数鲜花！我们鞠了一次躬又鞠一次躬。当第八次鞠躬时，我向乐池看了一眼：提琴师们都在拿手中的琴弓敲打着他们的乐器，其他人也都站着不停地欢呼。谁能这样轻而易举地使我们的小伙子们这么激动啊！我用惊讶的目光看看弗雷迪。“弗雷迪，”我说，“这不像是捧场。这不像是虚假的奉承。”

“亲爱的，亲爱的，”弗雷迪边说边亲吻我，“这是热情的欢呼，这是真诚的赞誉，去接受它！”他推我向前，而整个剧团的演员都退到舞台内侧，站在那儿齐声鼓掌。

我们谢了整整22次幕！

工作人员和剧团的演员们都帮我把鲜花搬到我的化妆室。鲜花摆满了化妆室一半的地面。看门人无法阻止进屋祝贺的朋友。

在两边化妆室中间的大厅里，我碰见了马辛[1]。

---

[1] 马辛(Massine)，与德米尔的芭蕾舞团订立合同的演出监管人，同时又身兼另一家芭蕾舞团的演出监管人。当时这家舞团也在进行传统舞剧的表演，马辛更倾向他们，但德米尔舞团的演出更胜一筹。

他正正规规地向我鞠了一躬，我感到他显然想对我说什么。他两眼直视着我："您创编了一部颇具特色的芭蕾。"我竭力顺着他的话回复道："我想它也将在欧洲获得成功。"我们互相鞠躬道别。

玛丽·梅耶坐在我的化装台边不住地哭着。"我实在忍不住了，"她擦着自己的鼻子说，"我不是因为看到了一部精彩的芭蕾，我看过更好的，我是因为看到你苦了这么多年而终于获得了成功。"

"您不为她感到自豪吗？"朋友们对我母亲说。妈妈挺起胸，用她那深邃的蓝眼睛坚定地望着大家说："我一向都为她感到自豪，一向！在她还没工作以前就如此。现在我得赶回家准备咖啡去了。"

在剧院的门厅里，比莉·罗丝一边来回走着一边高声询问："她过去是哪儿的？以前我们怎么没听说过她？我们怎么把这样一个人才给忽略了呢？"

泰利·赫本给我打来一个电话："我们认为您的工作是令人陶醉的，请下周一来和我们谈谈。"

我也打了几个私人电话。我给预备役军官学校里的一位士官生挂了个电话："我们的舞剧成功了，引起了轰动。"

"哦，"他说，"我并不感到惊奇。我早料到会成功的。"

他早料到会成功的！他才认识我六个月，而且从未亲眼看过我的工作。他认为那晚的成功是理所当然的。不可思议的是，我母亲也这么认为，可她是整整等了14年的。她亲手为我缝制戏装，为我筹款，絮絮叨叨地催促她的朋友去参加她女儿的音乐会，不辞辛劳

地为我跑腿，勤俭持家，不求奢华，始终期盼着，期盼着，期盼着，顽强而毫不气馁地面对一次又一次使她的努力付之东流的失败。现在她正在家中招待所有的来宾，为他们供应咖啡、巧克力蛋糕和沙拉。那几天，家里的门都大开着，任何人都可自由进入。

（陈海东 译）



刘易斯

刘易斯(Robert Lewis, 1909 -)美国戏剧演员、导演兼演出人。出生于纽约市。年轻时就读于纽约大学和朱亚尔音乐学校。1929年加入纽约市民剧团,后在同仁剧团任演员和导演,获得过纽约剧评界奖。1947年参与创办演员进修学馆。后曾在劳伦斯学院和耶鲁大学戏剧系等处任教授,70年代中期曾担任耶鲁大学表演系主任。

导演的工作不应被干扰

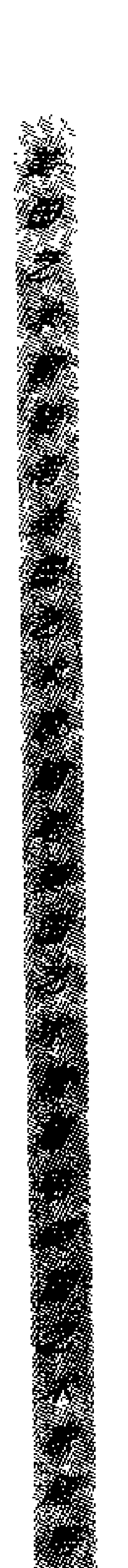
这一切看起来一定是相当明白的，然而，在涉及形式的地方也突然会出现特殊的问题。导演应该拥有某种工作形式或集中的权力，这种观念被认为是理所当然的；可是当一出戏进入排练阶段时，这种观念就可能常常受到干扰，并且到演出开幕之前会最终被完全丢弃，结果就造成很大浪费和混乱。我以为其原因不外乎是，导演除了在某些地方具有充分的权威之外，他还被看作是一种交通警察，应该提供安全通道，使每位艺术家向演出奉献的一切艺术目标能顺利达到。他被期待去完全满足剧作家的理想，该如何念每句台词，该如何表现每个瞬间，如果剧作家碰巧在场的话；并且他还被期待给予那位绅士演出人认为应该在剧中出现的一切事物。如果导演没有答应所有这些要求，他就会被看作是"不合作的"，并且不得不去对付这些人可能会使用的那种权力。

导演被看作一个可以期待他去创造奇迹的人，这是误解会产生的主要所在。导演与一个演员或设计师

一起工作时，应该研究这位艺术家的局限性，不要强迫他去做其能力之外的事；利用他的优良素质，但不能要求他用一种违反其个性真实的方式行事。然而，导演并不总是被赋予这种特权的。人们常常试图强迫导演改变其设计的某些部分或要点，而又不准其丢失已经完成的好成绩。要知道这种要点很可能就是作品最后结果的初步迹象。好的导演会拟订计划作出设计，而改动这种计划或设计的点滴部分常常不可能不对整体产生某种影响。对演出样式的这种干预，其结果也许会使某些瞬间场面清晰一些，但整体的基本精神却消失了。

在好的剧场艺术中，任何上乘的效果很少会出自于将许多聪明人的建议补缀到一起的做法，而大多则是来自于对一种新颖的创造性冲动的成功实现。应该明白，导演是一位解释体现性（也许还富有创造性）的艺术家。一部剧作不是一件僵死的东西，不会只允许一种处理方式。同一部作品即使总是尊重作者的意图也可能有不同的体现方式，因为它是经过不同的体现者的眼光来观察的；因为体现者也是活生生的人啊！一位剧作家在将其作品交付给戏剧工作者之后，要求别人在上演这部作品时一点也不能改变他原来的演出理想，那么他实在是太愚笨无知了。他有一切权利期待他的剧本意图和“意义”受到完全的尊重；但他也必须承认这样的事实：他的乐曲要通过他的演奏者们独特的乐器才会被听到。

总之，只有不受阻碍的艺术控制才可能保证形式的创造，要达到这种目标只有在组织完善的剧院里才



有可能:(1)那里人们的兴趣在于演出的创造性,而不只是赢利或宣传,因此那里的领导权应掌握在艺术家们手中;(2)那里有可能对剧院所有部门进行共同的技术教育,以保证融合一致的演出;(3)那里有机会进行各种形式的实验,对于一群首次会面从事四周排练的人们来说这些实验不可能完全成功。动作、合唱式朗诵或者你乐意提出的任何其他特殊问题,也只有在一个具有充分训练机会的地方才可能解决。

(杜定宇 译)

克 兰

克兰(Franz Kline,1910～1962) 美国著名美术家。出生于宾夕法尼亚州维尔克巴勒市。早年就读于波士顿大学,后去伦敦海泽勒美术学校学习。1938年返回纽约。曾任教于黑岗大学和布鲁克林学院。克兰自1950年起开始举办个人画展,并曾参加过许多在美国本土举办的美术展览,他的作品也曾在巴黎法兰西美术馆展出。克兰的作品画面巨大,具有有力的、直线的绘画风格,并爱使用黑、白、灰三色。克兰主张绘画应该具有图画性。

图画性是绘画的支架[①]

西尔维斯：在你创作黑和白绘画——仅仅是在这组系列的黑和白绘画期间——你是否使用过色彩，并把它拌和着黑色使用？

克　　兰：没有，它们不使用那种方法。我没有使用色彩的特别强烈的愿望，我是说，在黑和白绘画的明亮和黑暗之间。尽管纯属偶然地，看上去它们好像是用那种方法制作的。有时，由于其质量的缘故，一种黑色或它的块面，看上去是蓝黑的，好像其中搀和了蓝色，或者它好像是棕黑色或红黑色。不，我从未有过这种念头，想要凑和不同种类的黑色，实际上，我只使用我能把握的各种黑色。

……白色也不一样，当然，白色也能变

---

① 这是弗朗茨·克兰与访问者戴维·西尔维斯的一次谈话记录，发表于美国《当代艺术》1963年第1期。

黄，而且许多人像你一样注意了这一点；他们希望白色永远是白色，它是不是这样，这并不能困扰我。和黑色相比，它仍是白色的。

……颜料决不会是不变的，你知道，即使是同一种颜料也是如此。换句话说，如果你使用同样的白色、黑色或红色，在使用的过程中，它们不会一成不变。它干起来的时候，不可能没有变化，不可能保持颜色，你看画的方式也不会没有变化，许多其他的因素会影响它。

西尔维斯：你觉得应该怎样释读你的画？在释读时它们会不会产生它们本身以外的意义？对此你在意吗？

克　　兰：不，我不在乎它们是否会产生绘画本身以外的意义。如果有人说："那看上去像座桥。"这一点也不使我感到为难，真的，许多人就是这么做的。

西尔维斯：那么，在创作过程中的哪个阶段，你意识到它们看上去或许会像一座桥？

克　　兰：哦，我喜欢桥。

西尔维斯：那么，你很可能早就有这种意识？

克　　兰：是的，但那时——仅仅是因为它们看上去像桥，我的意思是……很自然，如果你用与桥相关的题目命名它，那么有人就会用一种文学的感觉去看待它，并说："他是一个画桥的画家。"

西尔维斯：如果有人告诉你，他们觉得你画中最激动人心的一个方面是表现了城市生活，它具有……

克　　兰：哦，我喜欢(你喜欢吗?)那种生活，因为和乡村相比，我更喜欢城市。

西尔维斯：但是，在你看来，那是一种与你的绘画无关的还是有关的反应?

克　　兰：不，并非全然相关。在我搬到这儿以后——我在纽约住了20年了。前几年，我背着画箱外出，在屋顶上写生，在画室的窗口画画，所以，我的具象抽象绘画主要是在这个城市里形成的……

西尔维斯：你是否意识到，特殊的绘画具有特殊的感觉色调、特殊的内容。它们中的一些可表现愤怒，有的愉快，有的郁伤，你是否觉得如此?这对你来说重要吗?

克　　兰：是的，事实上，在一幅抑郁的画之后画一幅明朗的画是件好事。尽管事实上我并不认为自己是孤独的，并孤独地画画，我认为它们中的一些有某种孤独的特点，不管怎么说，我喜欢孤独的东西。所以，如果形式对我表现出某种孤独，那一定是我寻求的某种激动人心的东西。任何构图——你知道，那种全然的真实性尚未确定，某种即将来临的形式，可能有郁伤的特点，尽管在另一种形式中它将使人感到愉快。

西尔维斯：你意识到这种特点，是在你画的过程中，还

是在画完以后?

克　　兰：不，我在画的过程中就意识到了这些。我试图做的是把画撑起来，所以，唯一的事情是把握那种特殊的冲动；除了形式，别无其他。

西尔维斯：但在整个过程中，你是否试图保持某种激情？在你画画时你是否能清楚地知道这种激情？

克　　兰：是的，有时。

西尔维斯：为了保持画中特殊的抑郁，你在画画时做了些什么？

克　　兰：是的，我想我不得不这样做。即使它可能是静止的。换句话说，有一种特殊的静止或沉重的形式，它能通过这种形式传达情感体验。于是，它具有一种情绪。并且一旦那种情绪存在，那么它就变成一幅绘画，不管怎么说，所有具备更有趣的形的绘画，以及如此之类的东西，对我来说，都不能变成那种作品……

西尔维斯：在抽象表现主义运动中，曾广泛地运用了偶发性，在你的绘画中，却运用了许多预先的草图。

克　　兰：我更觉得绘画是一种图画性的形式，我喜欢作品具有图画性的形式，我不能理解它可以和图画性本质相脱离。不管你如何狂涂乱抹，使自己一下子都惊呆，或者使用某些……我发现，在许多情况下，图画性是绘

画的支架——那是特殊绘画的预备阶段……

绘画可以发展成各种形式，但它不可能和图画性完全脱节……

西尔维斯：你是否发现你能长时间地画一幅画，并获得成功？或者说，你是否认为，如果一幅画不是很快地完成，它就意味着全然不可能成功？

克　　兰：有些画我画很长的时间，看上去都让我画尽了。你知道，另一些画则是在即刻间完成的。在一瞬间能完成一幅画，这幅画画很长时间和仅仅画一瞬间是一样的。我并不觉得这能证明任何真正的东西。

（姚宏翔、泓飞 译）

波洛克

波洛克(Jackson Pollock,1912～1956)美国著名画家,抽象表现主义(又名行动绘画)的主要代表。出生于怀俄明州的科迪。1928年到洛杉矶入艺术学校,练习素描、油画,并进一步接触欧洲现代艺术。1930年移居纽约,参加本顿领导的艺术学生联盟,随本顿学习素描、油画和构图。1943年首次举办个人画展,得到美国收藏家古根海姆的资助,开始崭露头角。1945年后开始“行动绘画”创作。其绘画方法很特殊,即以棍棒等工具蘸上油彩围着铺在地上的画布走动而任由颜料滴流,所以他的绘画被称之为“行动绘画”或“滴溅绘画”。波洛克的作品富有激情,色彩精致,愉悦和谐。

艺术源自无意识[1]

访问者：你出生在何处？

波洛克：1912年1月，我出生在怀俄明州的科迪。我的祖先是苏格兰人和爱尔兰人。

访问者：你到什么地方旅行过吗？

波洛克：我曾被加利福尼亚和亚利桑那州的一些地方吸引。我从未去过欧洲。

访问者：你喜欢出国吗？

波洛克：不，我看不出有什么现代绘画的问题不能在此解决，就像在其他任何地方一样。

访问者：你在何处学画？

波洛克：我就在纽约的艺术学生联盟学习。那时我17岁，在联盟跟本顿学了二年。

访问者：你的作品和托马斯·本顿(Thomas Benton)风格迥异，你跟随他学习对你产生了什么影响？

---

① 这份访谈录是波洛克于40年代时的谈话记录，记录文件中未记访问者的名字。

波洛克：尽管后来我的东西和他的作品截然相反，我跟本顿一起工作还是非常重要的。在这一点上，跟他学习要比跟较少有个性抵触因而也较少有冲突的人学习更为有益。在这段时间里，本顿还向我介绍了文艺复兴时期的艺术。

访问者：你是否受到过欧洲人的影响？

波洛克：我对美国印第安人艺术的造型特点印象总是很深。印第安人像真正的画家那样，在捕捉恰当意象方面的能力是比较完美的。在绘画题材的构成方面也有很强的理解力。他们的色彩主要是西方化的，他们的视觉具有一切真正艺术所具有的基本特点。有些人发现我的一些作品借鉴了美国印第安人艺术和书法。这并非是故意的；或许这是早年记忆和狂热的结果。

访问者：你觉得技艺在艺术中重要吗？

波洛克：是，也不是。技艺对艺术家来说是重要的。就像他需要画笔、颜料和可供涂抹的表面一样。

访问者：许多有名的欧洲艺术家生活在美国，你认为这重要吗？

波洛克：是的。我接受这一事实，那就是过去100年中的重要绘画是在法国产生的。美国的画家总的来说完全错过了现代艺术的重要阶段〔唯一使我感兴趣的美国大师是赖德（Albert Pinkham Ryder）〕。因此，欧洲大师现在生活在此地，就变得很重要了，因为他们引入了对

现代绘画的一些问题的理解。给我印象最深的，是他们关于艺术源自无意识的观念。这种观念对我的影响胜过这些特殊画家的创作。我所赞赏的二位画家是毕加索（Pablo Picasso）和米罗（Joan Miró）[①]，他们仍在国外。

访问者：你是否认为存在着纯粹的美国绘画？

波洛克：30年代在这个国家流行的关于独立的美国绘画的观念，在我看来是荒谬的，就像想建立纯美国化的数学和物理学一样……从另一种角度看，这个问题就根本不存在。或者说，即使有，它自身也已解决：一个美国人，就是一个美国人，他的绘画自然受到这个事实的影响，不论他是否愿意。但当今绘画的基本问题是绘画应打破任何国界。

（姚宏翔、泓飞 译）

我怎样绘画

我的画不是来自画架。在作画时我几乎从不平展画布。我更喜欢把没有绷紧的画布挂在粗糙的墙上，或放在地板上。我需要粗糙的表面所产生的摩擦力。在地板上我觉得更自然些。我觉得更接近，更能成为绘画的一部分，因为这种方法使我可以绕着走，从四周

---

① 毕加索和米罗，二人都是西班牙著名画家。

工作，直接进入绘画之中。这和西部印第安人创作砂画的方法相似。

我进而放弃画家们通常用的工具，像架、调色板、画笔等等。我更喜欢用短棒、修平刀、小刀以及滴淌的颜料或搅和着沙子的厚重涂料、碎玻璃和其他绘画无关的东西。

一旦我进入绘画，我意识不到我在画什么。只有在完成以后，我才明白我做了什么。我不担心产生变化、毁坏形象等等。因为绘画有其自身的生命。我试图让它自然呈现。只有当我和绘画分离时，结果才会很混乱。相反，一切都会变得很协调，轻松地涂抹、刮掉，绘画就这样自然地诞生了。

（姚宏翔、泓飞 译）

现代艺术家表现内在的世界[①]

赖　特：波洛克先生，在你看来，现代艺术意味着什么？

波洛克：对我来说，现代艺术不外乎要表现我们这一代人的所思所想。

赖　特：古典主义艺术家是否用一切手段去表现他们的时代？

① 这份访谈录的作者是威廉·赖特（William Wright），本是为广播电台所作的采访，但未播出。

波洛克：对，他们做得非常出色。所有的文明都有表现他们直接愿望的手段和技艺——中国文明，文艺复兴，一切文明，使我感兴趣的是如今的艺术家不再被迫选用他们自身以外的题材。大多数艺术家都有不同的创作源泉，但他们的工作都是源自内心深处的。

赖　特：你是否认为现代艺术家或多或少地摈弃了古典艺术中某些有价值的特质？他们割裂了它，代之以更纯粹的形式？

波洛克：是的，好的艺术家都这样。

赖　特：波洛克先生，对于你的创作方法有许多争论和批评，对此你有什么看法？

波洛克：我认为新的艺术需要新的技艺。现代艺术家已经发现了绘画表现的新方法和新手段。在我看来，用文艺复兴和其他任何传统文化的旧形式，现代艺术家都难以表现这个有飞机、原子弹、收音机的时代。每个时代都有自己独特的技艺。

赖　特：这是否也意味着一般的观众和评论家必须发展他们的能力，以便能够理解这种新技艺？

波洛克：是的，这在某种程度上是相关联的。我的意思是，那种疑惑无知将会过去，我想我们将会发现现代艺术的深层含义。

赖　特：我想每当你碰到一些观众，他们一定会问你他们应如何观赏波洛克的绘画，或者其他现代艺术作品——他们应该寻求什么——他们如何才能学会鉴赏现代艺术？

波洛克：我想他们不必寻求，而只要随便看——要留意绘画给人的感受，而避免他们寻求的题材问题和先入之见。

赖　特：有种说法认为艺术家创作的源泉是无意识，而绘画必然体现了作者所寻求的无意识，这是真的吗？

波洛克：无意识是现代艺术的一个非常重要的方面。我想在观赏绘画时会有许多无意识的东西。

赖　特：在抽象绘画中刻意寻求意蕴和表现对象会不会像你一样打断对一件作品全神贯注的欣赏？

波洛克：我想它应该是一种享受，就像音乐一样——不久你会喜欢它或者讨厌它。但——这并不是一件严肃的事，我喜欢这花，而不喜欢那花，我想——总得给人一个机会。

赖　特：……在相当一段时间里，人们必须使自己适应它（现代艺术），以便能够鉴赏它。

波洛克：当然，我想这将是有益的。

赖　特：波洛克先生，古典主义艺术家有一套表现手法，他们主要是通过对那个世界里的事物的描绘达到这一点的。为什么现代艺术家不这样做？

波洛克：嗯——现代艺术家生活在一个机器时代，我们有机械手段来逼真地描绘客观对象，如相机和照片。在我看来，艺术家的工作是表现内在的世界——换句话说——是表现活力、运动以及其他内在的力量。

赖　特：能不能这样说，古典主义艺术家通过对客观对象的描绘来表现他们的世界。相反，现代艺术家所描绘的是客观对象在他身上唤起的感受？

波洛克：是的，现代主义艺术家的着眼点是时间和空间，他表现情感，而不是图解社会。

赖　特：……你能不能谈谈现代艺术是怎样形成的？

波洛克：它不是从天上掉下来的。它有悠久的传统。可追溯到塞尚(Paul Cézanne)[①]、立体主义、后立体主义，一直到今天的绘画。

赖　特：至此，它有了一种明确的转变？

波洛克：对。

赖　特：你能不能讲讲你是如何形成你的绘画方法的，你为什么要这样画？

波洛克：当然，就我而言，方法是随着需要而自然发展起来的。应顺这种需要，现代艺术家已经发现了一些表现自己的世界的新方式。我偶尔找到的方法，与常见的绘画技术不同，它初看起来有些让人疑惑，但我并不认为它有什么特别不同的地方。我在地板上画画，这并不罕见——东方人就曾这样做过。

赖　特：在画布上你是如何使用颜料的？……

波洛克：我用的大部分颜料是液性的、可流淌的。我使用的画笔，更多的时候是短棒而不是常见的画笔——在创作时画笔只是悬在画布上

① 塞尚，法国印象派画家。

空，而不接触画布表面。

赖　特：你能不能谈谈为什么在画布上使用沾颜料的短棒要比画笔更好？

波洛克：当然，我能够更自在些。具有更大的灵活性，在画的四周活动也更方便些。

赖　特：……它是否比画笔更难控制……

波洛克：不，我并不这么认为……根据经验——通常它控制颜料的流动是可能的，而且可以在大范围的。……我不利用机遇——因为我没有理睬这种机遇。

赖　特：我记得弗洛依德说过，没有什么机遇，那也是你的意思吗？

波洛克：我想差不多。

赖　特：那么，实际上在你的头脑中没有预想的形象？

波洛克：当然，确实没有——没有——因为它尚未成形，你知道这一点。有些新的玩意——它和一般的作品截然不同，比如说，画静物的时候，你只要把对象放在那儿，然后照着画。对于我来说，关于要做的和会产生的最后结果，我只有大致的构想。

赖　特：那种方法完全避开了任何草图？

波洛克：对，我进入画画的感觉和一般人初次接近图画的感觉是一样的。那是一种即发性的东西。我工作时不用素描稿，我不用速写、素描、色彩草图画成作品。我想当今绘画——更直接，更讲直接上色——产生直接上色的画的可能性更大——从而创造出一种情态。

赖　特：确切地说，你的每一幅画、你的每一件作品，都是原初的吗？

波洛克：当然——对——它们都是直接着色的作品，它们都是独一无二的。

赖　特：你是否关心对现代绘画的总体评论？你对同时代的艺术家有何感想？

波洛克：当然，当今的绘画看起来无疑是很有冲击力、很活跃，激动人心。在纽约工作的我的五六位同仁正在从事非常有意义的创作活动。在此发生的绘画发展的方向似乎是——是——脱离画架——进入……某种形式的墙画。

赖　特：我觉得你的一些油画的规格是与众不同的，对不对？

波洛克：是的，它们的规格是不常见的：9×18 英尺。我喜欢在大的画布上工作——任何时候我都有机会，我用它，不管是否合乎常规。

赖　特：你能不能解释一下，为什么你在大画布上工作比在小画布上更自在？

波洛克：噢，并非全然如此。我只是在大面积上作画比诸如 2×2 英尺这样的画布上作画更轻松一些。在大的领域里我感到更自在些。

赖　特：你说“大的领域”。在你作画时你实际上是在画布中间吗？

波洛克：几乎很少这样。我只是偶尔步入画布——实际上，我是从四周工作，我没有必要太多地走入画布。

赖　特：我注意到在你墙角的玻璃上画了些什么，你能不能就这和我们谈谈吗？

波洛克：这是我的一些新玩意。那是第一次，我在玻璃上涂抹，发现效果非常令人激动。我就考虑在现代建筑上使用玻璃画的可能性——在现代结构中——似乎有些激进。

赖　特：那么，在玻璃上作画和你平常的技艺截然不同吗？

波洛克：它同样很美。在这一特殊领域，我使用过有色玻璃片、熟石膏片、石片以及其他诸如此类的零碎杂物。总的来说，它们和我的所有绘画一样美。

赖　特：到目前为止，你为现代建筑做了许多作品，你准备继续使用各种材料吗？

波洛克：我想是的。在我看来，可能性是无穷的。人们可以用玻璃作画，在我看来，这是一种与当代绘画关系密切的媒介物。

赖　特：波洛克先生，这是不是真的……你的技艺之所以令人感兴趣和重要，仅仅是因为你靠它取得成功？

波洛克：我希望这样。自然，结果是事情本身——而且——它并没有与大家知道的着色方法特别不同的地方。技艺仅仅是达到某种境界的手段。

（姚宏翔、泓飞　译）

莱因哈特

莱因哈特(Ad Reinhardt,1913～1967)美国著名抽象画家。出生于纽约州布法罗市。1935年毕业于哥伦比亚大学。30年代后期成为艺术家联合会、美国抽象艺术家协会及艺术家代表会议的成员。他曾为联邦艺术计划工作,并为纽约世界博览会做过装饰工作。自1944年起开始在各地画廊、美术馆举办作品展览。莱因哈特的作品颇具个人特色,特别是他的后期作品——主要以大型交叉的黑色长方形组成的"黑色"绘画给人以深刻印象。

艺术就是艺术

关于艺术，要谈论的唯一的一件事就这么一回事：艺术就是艺术，别的一切就是别的一切。艺术作为艺术，除了艺术什么都不是，艺术不是非艺术。

抽象艺术50年来的一个目标，就是为了阐述艺术作为艺术，别无其他，把它纳入一个轨道，使它更独立、更封闭，使它更净化，更空灵，更绝对，更孤傲——非对象，非具象，非象征，非意象，非表现，非主题。谈论抽象艺术或艺术作为艺术的唯一方式，是谈论什么不是艺术。

现代艺术一百多年来的一个主题，就是艺术本身的意识。艺术沉迷于它自己的过程和手段中，带着它的同一和区别。艺术关心的是它自身独一无二的状态，艺术意识到的是自身的发展、历史和毁灭，走向它自己的自由王国，它的毁灭，它自己的本质、它的理由，它的伦理和它自己的意识。当今艺术不需要诸如"现实主义"、"自然主义"或"地方主义"、"国家主义"、"个人主义"以及"社会主义"、"神秘主义"和其他观念的

证明。

三个世纪以来的欧洲和亚洲艺术的一个内容，以至3 000年来的东方艺术和西方艺术的一个内容，是同样"一种意义"。它贯穿这个世界的所有非时间性艺术。如果没有艺术作为艺术的连续性，和对艺术作为艺术的趣味的信念，没有不变的艺术精神和抽象观念，艺术将是一种难以接近的、完全神秘的"一件事情"。

17世纪一个"美的"、"高档的"、"高尚的"、"无偏见的"、"理智的"艺术观念，就是要把美的、理智的艺术从工匠艺术和工艺中区分出来。18世纪"美学"一词的目的，就是为了区分艺术体验和其他事情。20世纪主要艺术运动的一个宣言就是艺术的"独立性"；20世纪艺术中的一个问题，一条原则，一个争论点，就在于艺术的不可妥协的"净化"。就在于那种艺术源自于艺术而非其他任何东西的意识。

不论是过去还是现在，艺术作为艺术的唯一意思就是艺术的意思。当一个艺术对象脱离原来的时间和空间，被使用并移至艺术博物馆，它净化，净化了所有的意味，除了一种。在一个艺术馆里成为艺术作品的宗教对象，失去了它的一切宗教意义。没有一个头脑清醒的人去艺术馆是为了崇拜某物，或学习其他的事情。

艺术作为艺术的唯一地方是美术馆。美术馆存在的唯一理由是收藏古代和现代的艺术品，这些作品不能再造，也不必再造。一个美术馆除了美术品，将排斥其他一切事物。它区别于人种学、地质学、考古学、历史学、装饰艺术、工业技艺、军事技艺和其他种类的博

物馆，一个博物馆是珍宝的贮藏室和坟墓，而非账房或娱乐中心。一个博物馆一旦变成艺术馆长的个人纪念馆，或艺术收藏家神圣化的建筑物，艺术史的生产工厂或艺术家的市场，那是件不光彩的事。对一个真正博物馆的无声的、非时间、非炫耀、非生命的任何打扰，都是违背人愿的。

艺术院校的一个目的是教育，以及“校正艺术家”作为艺术家，而非是“启迪公众”或普及艺术。艺术学院将是艺术家的乡村修道院，一个艺术家联盟，一个讨论会或俱乐部，而非成功的学校或服务场所，休养所或艺术家的坏名声的庇护所。那种认为艺术或艺术馆、艺术院校是“丰富生活”、“培养对生活的热爱”和“增进人们之间的理解和热爱”的观念，就像认为艺术可以是一切一样，是毫无头脑的见解。任何鼓吹艺术可以增进本地、本市、本国和国际间关系的人都是不明智的。

说到艺术和生活，唯一能谈的，就是艺术是艺术，生活是生活。一个“生活片段”的艺术不会比一个“艺术片段”的生活更好或更坏。美术不是一种“制造生活的方法”或“生活方式”，艺术家向他的生活奉献艺术或向他的艺术奉献生活，他的生活和艺术是相互负荷的。艺术是一种生和死，它既不美好，也不自由。

对美术的一种攻击，是他不再试图作为一种手段有助于某些别的目的和价值。艺术中的一种对抗不在乎艺术与非艺术之间，而是在于真假艺术之间，在于纯艺术和收集行为的艺术之间，在于抽象艺术和超现实主义的——表现主义的反艺术之间，在于自由的艺术和奴化的艺术之间。抽象艺术有其自身的完整性，而

非别的依赖他物的"完整"。任何凑合的、混杂的、增加的、减少的、有用的、通俗的、流行的抽象艺术都失去了其艺术的本质,败坏了艺术家作为艺术家的意识。艺术是自由的,但它并不是一切都自由。

在艺术斗争中,存在着艺术家之间的冲突。它是关于艺术家作为人,作为动物,还是作为植物的斗争。艺术家要求艺术作品是源自自然、生活、真实、大地还是天堂,是作为"灵魂的镜子"还是"境况的反映",或是"普遍性的载体",他编造"人的新形象"——人物,或"抽象中的自然"——图画,是主观的还是客观的,是不忠实的还是纯朴的。人物的和图画的艺术,并非是美的艺术。一个艺术家如果成了"事实的抄袭者"或成天标榜"命运的牺牲",他就不是一个好的艺术家,没有什么迫使艺术家净化。

抽象艺术不仅仅是某种流派、运动或风格,而是前所未有的不拘前规、不受束缚、毫无纠缠、也无风格的绘画。没有一种艺术能像它那样充分地空灵和非物质化。

绘画发展的历史,从伴随着主题和对象的多样性的观念的多样性到有种种主题和对象的单一观念,到有多种对象的单一主题,到有多种主题的单一对象,然后发展成一种对象一种主题,没有主题的单一对象,和没有对象的单一主题,然后发展成没有对象和主题等一切的单一观念。在艺术中,没有比"无穷的变化"更没有意蕴、更空灵的东西了。

艺术形式的发展是随着对艺术形式的否定行为和反作用直线地、逻辑地展开的。在一个固有的、永恒

的、周期性发展的风格循环系统里，不论何时何地，在什么时候、什么地方发生，总是以一种“早期的”古典形式开始，在一种“古代的”陈述形式中达到顶峰，然后在“后期的”幻觉主义和表现主义的没完没了的变化中衰落。在后一阶段，所有的定义、区别、构架和结构都被湮没。在一片嘈杂声中，“一切都是艺术”，“任何人都是艺术家”，“那就是生活”，“为什么要争执?”，“一切都已过去”，“艺术是抽象的还是描绘的并没有什么不同”。艺术家的工作是怪癖者和原始主义者的玩艺和自毁的杂耍，艺术是为金钱的、温和的、可卑的、毫无价值的东西。

艺术方式源自艺术创作，艺术家的作品越多，要做的事也就越多。就如同艺术家来自艺术家，艺术形式出自艺术形式，绘画出自绘画。当今美的或抽象的艺术的一个方向，就是在画中一而再、再而三地重复同一种形式。那种感觉，那种完整，只能来自于长期的、孤独的程式准备、注意和重复。创造力只存在于艺术家用同一传统工作，效法同一公认的标准。只有通过最严格的艺术原则，最相似的画室仪式才能认识到自由。只有标准化的、规定的和摈弃的形式才能是非意象的，只有定形的意象才能是非形式的，只有程式化的艺术才能是非程式化的。如果一个画家不知道画什么，怎样画或在哪儿画，就不是一个好画家。

一个好的艺术家要做的工作，在创作中要做的事情，就是重复一种规格的画——同样的构思，同样的单色，在每一个方位上同样的线的划分，同样的对称，同样的纹理，同样的形式图案，同样自由的笔触，同样的

均衡，同样地分解每一个对象，同样的个性，把一切都画成高度的一致、规范。没有线条和形象，没有形和构图，或者描绘，没有视觉、感觉和冲动，没有象征、符号或厚涂法，没有装饰性、色彩或图画性，没有愉快和悲哀，没有偶发性或预先准备，没有对象，没有观念，没有关系，没有属性、没有特质——没有非本质的一切。一切都不能缩减，不能重复，不能察觉。没有东西“能使用”、“可利用”，“能推销”，“能分配”，“能收集”，“能把握”，没有艺术能作为商品或假公济私。艺术不是那种精神性的东西。

艺术中的一个标准是个性和优美，准确和纯一，抽象和本质。对于美的艺术来说，它是非呼吸的，非生命的，非内容，非空间，非时间。这就是艺术的归宿。

（姚宏翔、泓飞 译）



凯　利

凯利(Walt Kelly,1913～　)　美国漫画家。出生于费城。凯利创作的连环漫画中的主角——负鼠波格曾获一张单独选票而参加了1952年的美国总统竞选。尽管"波格"未能赢得选举,但这丝毫无损于它在读者中的惊人名望。凯利从第一本《波格漫画集》(1951)直到《波格续集》(1960)共出版了22部。1959年出版了《在那些波格深受喜爱的年代里》漫画选集。他创作的连环漫画中波格的形象,自1949年诞生后,一跃成为美国第七位最受欢迎的东西。凯利笔下那些来自奥克芬诺基沼泽地的动物形象,由于有通常讨人喜爱的性情,及不乏偶尔对当代生活及政治的辛辣讽刺而赢得了盛名。

收入颇丰的一天

20年代期间，私人经营闹得简直失控。在那个年代，生活艰难的个体经营者中，有的老板身穿齐膝短裤，精疲力竭地忙于工程项目，可这些项目要么亏本经营而有所成功，要么亏本经营完全失败。

我们大多数人做生意只图能维持拮据的生活，并相信它应从捞现钞开始，且最好在家门外捞到。有一次我也成功地运用了这种方法。那次我母亲一口答应：我在屋内各处每打死十只苍蝇，她就会给我一个便士。她并没有规定什么地方；在厨房、客厅或卧室打到的苍蝇都能作数。我就跑到大厅、楼上及楼下搜寻，并捉到了半打瘦小的苍蝇。我记得事实上有一只大苍蝇在一只书箱上被拍打成两段。我自然把它算作两只。我母亲不是那种带着权威眼光来检查昆虫尸体的女人。

然而，全部猎物就只有这些。我等待着什么地方能传来可喜的嗡嗡声，结果却白费劲——凑足换一便士的苍蝇额度所需的另外四只苍蝇并未进入我的专用

狩猎区。我几乎无法镇定下来，我走下地窖并把地窖外门打开。一会儿，地窖里密集地布满了像知更鸟那么大的虻，它们贴着房顶嗡嗡作响，并朝着灯泡横冲直撞。不久，我就抓到了17只死虻，另外有几只受伤的虻藏到了炉子后面以逃脱垂死前的致命一击。我捉住这17只死虻，加上先前捕捉到的六只，再额外添上一只自然死亡的飞蛾及两只刚才还似乎在对我咆哮的蜘蛛，走上了楼。

我的母亲不能算是位昆虫专家，但她是位公正和公平比赛的专家，而且她有一对好耳朵。她耳闻了从地窖外门打开直到结束的整个"灭蝇"战役的全过程，并说我在骗人。在我抗议的同时，她即刻扔掉了那17只虻——我声明：这些虻中可能有些本来就呆在地窖里，而后来我才把其它虻给诱了进来。这些虻她认为不能作数，但令我惊讶的是，她认可了那只飞蛾和那两只蜘蛛。说老实话，由于她并非蜘蛛纲动物的专家，因而我想她并没有太仔细地察看那些蜘蛛。她也许已把它们当作某类苍蝇了。不管怎样，即便把最后捉到的三只也算在内，我离换取一便士还差一只。

"大多数虻到底是从哪里进来的呢？"我问道。母亲回答说大多数虻通过后门跑进来。我大声问为何没有虻从前门进来。母亲答道："哦，它们也从前门进来，不过这只有在星期天！"我觉得这样说很好笑，但她自得其乐地用一把日本扇子在身旁扇来扇去，嘴里说道："老天爷！太热了。"

那时我想到与其现在花上九牛二虎之力，不如在预防上费点功夫，抓到苍蝇的关键地方是入口处。于

是我守候在门廊的纱门外，每当有一只苍蝇停在纱门上，我就怀着一种防御入侵者的正义感给以迎头痛击。采用这种方法，我很快攒足了约50只苍蝇。其中有一只是在屋里，当时它刚巧窜入纱门的孔中，被我一拍击中。

我母亲自然不会把这50只苍蝇全部作数，不过她还算宽厚，总算把窜入纱门的那只苍蝇作了数。尽管我向她申辩说家外防御同家内扫除同样重要，然而却无济于事。母亲给我一便士，算是我这一上午工作的报酬。接着她回过去在搓板上敲打起内衣来。

我闷闷不乐地在后院里捉住两只蚱蜢，并用绳子把它们拴在一个火柴盒上。蚱蜢非常难以制服，每隔一段时间它们总会一起拖着火柴盒在空中飞翔，那副样子非常好看。那时候，我们家还养着一只名叫“运气”的黑狗。它看到这一切觉得相当刺激，就汪汪大叫起来。狗叫声惊动了鸡群，它们也“咯咯嗒咯咯嗒”地叫了起来。母亲来到门口察看为何有动静。我提示她注意训练过的蚱蜢的迷人之处。当我们看到火柴盒在草地上翱翔时，母亲也着迷地看了约三分钟。接着她觉得这个活动太残酷了，就吩咐我割断绳子释放蚱蜢。本来我已把自己想象成一名蚱蜢表演的马戏团导演，而且还是世界著名的，所以我颇不情愿地照着母亲说的办。

母亲走进屋，随后又拿着另一个便士出来。她把硬币给了我并嘱咐我要明智地花钱，并夸奖我聪明，还告诉我绝不能伤害比我弱小的人。我脑子里则稀里糊涂地想着：我又怎么可能去伤害比我高大的人呢？我

边想边走,去观看诺文斯基家种的甘草。这是我收入颇丰的一天。

(周国春 译)



法　默

法默(Frances Farmer,1915～1970)美国女影星。早年就读于华盛顿大学戏剧系。1935年去百老汇演戏,不久进入好莱坞,40年代前半期曾红极一时。1945年,正当法默在影坛如日高升之时,却因不愿听人摆布、随波逐流而遭受无情打击,她被诬有精神病而被关进精神病院达八年之久。获释后,法默在世态炎凉中度过其余生。法默一生曾拍摄过19部影片并演过许多戏剧和广播剧。

痛苦的回忆

我曾被关在州立精神病院里，和疯子在一起住了八年。在那些年月里，我经历了难以忍受的恐怖，蜕变成了一个像野生动物似的胆战心惊、只图苟延残喘的小生命。

但是，我活下来了。

我曾被精神病院的男看护轮奸过，被老鼠啃咬过，还曾因为吃腐烂食物而中毒。

但是，我活下来了。

我曾被锁在墙上装有软垫的疯人禁闭室里，上了镣铐，身穿约束衣，半浸在冰水里。

但是，我活下来了。

精神病院本身就是一个铁笼子。我并不是活着出来的胜利者，而是战战兢兢地爬出来的失败者，伤痕累累，孤独悲伤。

但是，我毕竟活下来了。

同疯子生活在一起的 3 040 天，给我留下了永难愈合的精神创伤，伤口至今仍在发炎、化脓。我深深地

感到，幸存的人没有胜利可言，所有的只是悲伤。

我仍能回忆起最终把我送入绝境的种种纷乱的景况，但我始终理不清为什么会发生这样的事。所留下的只是痛苦的回忆：这一切确实都发生了，而我也终于活下来了。

我的一生中从未曾有过愉快的回忆，因为我降生在一个动荡的环境里。在我父母的生活中，我降生得太晚了，他们在长时间的激烈争吵后，总要把我当作最后发泄的对象。童年是一段充满渴望的年月，但是，我的童年却从未享受过爱抚，甚至从未感到有谁需要我，我也不记得受过什么保护。我一生的大多数时光就是在这种孤独中度过的。

那么，谁应当对这种痛苦负责呢？当然，我归咎于自己暴躁的性情，但也有另外一个坏蛋。

我一开始就认为，我不能归罪于上帝。因为在我的心目中，他太遥远了，而且也不会特别把我挑出来，以他万能的力量来对付我。

犹太人有句俗语："上帝不能无所不在，因此他创造了母亲。"不管我这样做是否公正，我把我母亲视为使我绝望的主要根源。

不管我们进行过多么艰苦的努力，我们母女之间没有一天有过真正的相互理解。从我童年起，我们的关系就很紧张，经常争吵。

我的母亲是个意志坚决、武断固执的女人。她的古怪脾气把我逼进可怕的境地，几乎毁掉了我的一生。

不过，从另一方面讲，我也不是个听话的孩子。我利用一切可能得到的武器尽可能地反抗她。就是这种

长期激烈的争斗，最终把我推入了那种凡人所可能遭遇的最可怕的境地。

从21岁到28岁，我拍了19部故事影片，演了三部百老汇戏剧和七部非百老汇戏剧，在30多部广播剧中领衔上演，单独出场则不计其数。在这段时间里，我在事业上青云直上，但内心却忧虑重重。我心里明白，我一直未能适应好莱坞的压力，我十分清楚地意识到，我是电影界最不受欢迎的明星之一。

我是一个不易相处、爱发脾气的女演员，在上层中树敌不少。记得曾读到过一篇文章，我的一名导演在这篇文章里说："关于弗朗西丝·法默，我所能说的最好的一点是，她是完全难以忍受的。"他无疑是对的，因为我发现，好莱坞和电影界也同样令人难以忍受。

在我遭受不幸期间，我的婚姻也不欢而散。1943年秋天，我这个易受惊吓、劳碌过度、苦难深重的年轻女子彻底地垮了。

我一生中的悲剧，是从一件小事开始的——我因为在半灯火管制区亮着灯开车而遭拘捕。从这次看来是微不足道的战时拘留开始，对我的种种起诉接踵而至，滚雪球似地演成了一场全国性丑闻。我因此被判刑半年，监外执行，由于我没有根据要求向假释官定期汇报我的活动，一纸逮捕令又将我召入狱中。

我报之以激烈的反抗，闹了个天翻地覆！最后，法院将我转到电影演员疗养院去"休养"。这样，我至少避免了蹲监狱。在那段软禁期间，如果我能独处一段时间的话，也许还能收拾残局，重整旗鼓。可是我那当律师的父亲却从法院获得许可，把我引渡到家乡华盛

顿州，将我置于我母亲的法律监护之下。

我刚回家的时候，虽然我的事业和个人生活已是一败涂地，但我仍希冀着能重缀旧梦。

从被置于母亲的法律保护之下的那一刻起，我就被推入了无法逃脱的万丈深渊。时隔不久，她就把我送进了离家不远的西雅图州立精神病院。我在那儿住了三个月，然后"彻底治愈"而出院。不幸的是，我没有解除母亲对我的监护权的足够知识，我被与一个似乎决心要毁掉我一生的女人拴在一起，也许她并非完全故意。从医院出来后，我仍在她监护之下。在此后的七年里，她对我的权力和控制是至高无上的。

我无处可去，只好回家和她同住。虽然我的事业和生活已一败涂地，但我仍然暗自希冀东山再起。可是，在我30岁那年，一切希望皆成泡影。1945年5月22日早晨，我走上了永难回头的绝路。

（沈志华、马强、王超 译）

否认上帝引起风波

14岁时，我成了一个热情的高一学生。读的书要比同龄人多许多，我生活在语言和书籍的生活里，家里很少关心我，我也不用关心家里，我开始看出母亲是一个偏执、敏感的女人。她很聪明，懂得也多，但不幸难为人母，尤其不适合做我的母亲。她那疯狂、夸大的手势常使我感到不好意思，家里像个疯人院一样，我很少

邀请别人到家里来。

高中第一学年，除了洛蒂·史蒂文斯外，我没有朋友。我学习勤奋，还帮助出版报刊、我还参加了辩论小组，成绩也不错。假如在辩论中我输了，那准是评判员感到我的论点过于激烈，我的发言过于戏剧性。我像个演员似地夸张地强调我的论点，因为在许多方面我和母亲都极其相似。

我在高中的几年里对男孩子一直不感兴趣。我只在需要有人带我参加某个特别的活动时才接受约会。男孩子们很快就懂得别想在我身上占什么便宜，谁动手动脚，准会让我骂得屁滚尿流。我对他们毫不感兴趣，从哪方面说也不动心，我对性爱根本就不关心。

这段时间里我深切地关注起人的灵魂的问题来。我开始怀疑许多事情，其中之一就是上帝。我对宗教历来不怎么热心。但我开始关心起来，认为如果我要做一个坦诚的作家，就需要对人类这一强烈的感情有更深的了解。

母亲有时打发我们去公理会，但听牧师像谈论熟人似地向上帝祈祷，我感到极不自然。

我不喜欢那种所谓冥冥之中有神灵支配着人的生死荣辱的说法。我读圣经，但它更像是一本矛盾百出的童话，祈祷只不过是俗里俗气的试验，我当然不会把心思寄托在它上面。

我开始阅读尼采的哲学笔记，他在笔记中也表达了同样的怀疑，只是他用的语言是法语："上帝死了。"这一点我可以理解，我并不认为没有什么上帝，但我在我的生活中没有发现他存在的痕迹，或他曾对我有过

什么特别的兴趣。我并非无神论者，但是是一个不可知论者，16岁时，我就接受了这一理论。

只要有可能，我就同妈妈交换我的想法，但她很少有空闲时间。她埋头于自己的写作。不过只要我们有空一起坐在沙发上，我就向她问起人生和上帝等问题，而她的回答不是含糊其词，便是干脆劝我自个儿去想。

“别步别人后尘，道理要自己去想。”

17岁时，我花了两元九毛五买了一顶可以折起的便帽。这顶帽子很快就丢在屋子的什么地方。我问了每个人，找了又找，还是找不到。绝望之极，我没动脑子就在晚饭桌上断然宣布：“我这就到我的屋里去，祈求上帝为我找到这顶帽子。”

我在地上跪了一阵子，等待奇迹发生。结果什么也没有。回到楼下，我突然想起沙发后还没找过，一看，果然在那里。

我骄傲地挥舞着帽子向妈妈跑去，大声宣布道：“你看，我让上帝为我找，他就告诉了我帽子在什么地方。”

妈妈显出一种奇怪的表情，她极出人意外地吻了吻我的额头，说道：“真为你高兴，小姑娘。”

第二天上作文课，我们的老师让我们用两周时间，根据个人的经历写一篇文章。这篇文章将关系到我们的升级。帽子的事使我对祈祷将信将疑。当我听到一位同学刚刚失去了双亲时，我对上帝气愤极了。他可以帮我找到帽子，却让另一个女孩失去了家庭。

我告诉妈妈我将在一篇题为《上帝死了》的文章中对上帝大张挞伐，她抬起头来望望我，含含糊糊地说了

句："只要你想干就干呗，小姑娘。"

几天后我们将作文交了上去，老师告诉大家，一份颇负盛名的教育杂志《全国教育》正举办一次高中生作文竞赛，她从班里的作文中选送了三篇。她没有告诉我们选中了谁的文章，我听了也没记在心上。

几个星期后她宣布说，弗朗西丝·法默获奖。我将荣获为数 100 元的一等奖。我高兴极了，等校长亲自向我祝贺完毕，我就跑回家里去了。

我迫不及待地告诉妈妈，妈妈也允满了做母亲的骄傲。她欣喜若狂。我给爸爸打了电话，他也专程前来看我。那天晚饭桌上，我成了一时的贵客。饭后，又让我大出风头地高声朗诵文章。文章的结尾是这样写的：

"……上帝是高高在上的父亲，他无力管教我。但假如我特别想要什么，他还是给我做出了安排。

"这使我颇感满意，但我后来想到，假如上帝对他的孩子都施以同样的爱，他为什么在关心我的帽子的同时，却让别人永远失去了他们的父母？我开始看出，他对别人的死亡、帽子以及其他任何事情都无能为力。不管他愿意不愿意，这些事情都照样发生，而他高居天堂，装出一无所知的样子。我有些怀疑，上帝为何这样无能。有他全然是浪费时间。从那以后，他在我心中的地位越来越低，直至消失。

"我十分骄傲地感到，我是独自一人发现了这个真理，没有求助于任何人。我不懂别人为什么没有发觉这一点。上帝已不复存在。"

我从未见到过母亲如此骄傲，她乐不可支。支票

寄来以后,我坚持把这笔钱留作家用,这使她更为高兴。我成了她的宝贝,我也就大大地表现了一番。

后来麻烦却接踵而至。文章在《全国教育》杂志发表以后,地方报纸连篇累牍地大加渲染:

“西雅图少女因否认上帝而获奖”

妈妈马上打电话给城里各家报社的编辑,要求收回这些报道。

全国性的报纸也对此事作了报道,不到一个星期,我开始接到全国各地的来信。有些信是由赞成我的观点的学生写的,但大多数信来自深受震动的市民,他们对我严厉威吓。在我们学校里,大多数学生都远远避开我,而西雅图各基督教会则怒不可遏。我成了典型的“异教徒青年”。一篇社论写道:“一个少女竟因庆幸上帝的死亡而获奖 100 美元,我们的国家成什么了?公立学校里无神论太猖獗了。”

我极不明智地放出了一个魔鬼,妈妈又在它背上架上马鞍,尽情驰骋。她和我完全站在一起,但我最怕的就是这样一个咄咄逼人、危言耸听的保护者。我渴望整个事件平息下来,但有母亲火上加油,事态愈演愈烈。

全城范围宣布举行教堂会议,议题就是我的文章及其恶果。布道的将是一位地位显赫的牧师。他向报界宣布他要将存在于我国青年心中可恶的无神论彻底摧毁,上帝要他仗义执言。

当晚,妈妈通知了报界,我求她别去,让整个事件平息下来,但她根本不听。“你有权说出你的思想,不能让那些蠢人把你吓住。”父亲和我都没和她一起去。

那位牧师怒火中烧，“如果西雅图的青年心坠地狱，领头的一定是弗朗西丝·法默。”他把我描绘成撒旦的工具，妈妈克制着，待牧师快要发作到顶点，她面对喀嚓作响的照相机和张口结舌的会众，她慷慨陈词，大加抨击。她那滔滔不绝的口才足以使外祖父九泉有知而为她骄傲。她胜券在握，高昂着下巴，沿甬道走出教堂，会议到此结束。

她被新闻界捧到天上，我却羞愧得要死。我泪流满面地来到父亲的事务所，他设法安慰我，因为早在多年以前，他就经历过同样的懊恨。

虽说是我在高中一年级时在报上露了脸，其后的几年里，大抢头版头条新闻的却是妈妈。她的恶作剧使整个西雅图哈哈大笑，让城里每个生活不顺的妇女都为之心动。

（沈志华、马强、王超 译）

从百老汇去好莱坞

由于百老汇正处于夏季的不景气状况之中，特劳比为我作出了明确的抉择：到电影界一试身手。他坚持要我减轻几磅体重，并要我穿戴得更时髦些。

我削减了食量，用阅读剧本来熬过饥饿的时光。对我可能通过银幕上的考试，我既不乐观，也不兴奋。当特劳比打电话说奥斯卡·塞林要见我时，我十分惊讶。塞林是当时派拉蒙电影公司在纽约的负责人。

去见塞林的时候，我打扮得风致嫣然。但他不是个浪费时间的人，说话也很简洁。他上下打量了我一番，问了我几个互不连贯的问题，然后叫我念一段剧本，但中途又打断了我的朗读。

"行了，"他说，"我们会安排一次试演。"向我点了点头就打发我离开了。

见过塞林之后，我对试演的前景更加信心不足，也不大关心，因为我从未想过要到电影界去工作。相反，特劳比却十分热情。不过，在有一点上，试演却确实帮了我的忙，我想利用这件事来改善我与母亲之间的冰冷关系。我写信告诉她我将要去试演，她立即回了信，只字未提我们之间的裂痕，而是闺女长闺女短地大讲了一通她那要当电影明星的女儿。

我心绪不宁地等待着试拍。这期间，简和珀西在情绪方面给了我很大帮助。但我自己仍然兴奋不起来。试演中，我将演影片《湖》中的一幕，扮演的是后来由凯瑟琳·赫本扮演的角色。7月下旬，试演日期确定了，人人都紧张不安，却都来宽慰我，但很奇怪，我却确实并不为之担心。

我到化装室报到，他们派伊迪·森兹为我化装。我在她椅子里坐了几个小时，头发被剪掉了，眉毛被剃掉了。我十分恼怒，准备离开，但他们再三劝我，说化完装后我会满意和高兴的。最后，他们为我做好了头发，涂上了脂粉，直到他们满意了，才允许我照镜子。

一位陌生漂亮的姑娘在回视着我，一点弗朗西斯·法默的影子也没有了。我惊慌不已，大发雷霆。有人警告说，在塞林在场时，除了他自己，无人敢发脾气。

我安静下来，进行试演，还算得心应手。结束后，我询问地看着塞林，他只是简单地说了句："我们会通知你的"，就离开了摄影棚。

我生气地抓自己的脸，直到抓疼了才住手。当我看到眼睛上面那一片光秃时，不禁泪如雨下。我带着一股无名怒火回到住处。电影这个非人的行业使我愤怒。"他们甭想把我弄成个怪人儿。"我心里恨恨地骂道。

除了在舞台上，我从未用过口红以外的化妆品。可现在，我不得不用铅笔描眉毛。

整个期间，特劳比不断地给我打电话，说我已经"入门"。但我还是腹内空空，身无分文。在等待来自西海岸的回答期间，我饥不择食，找到什么工作就做什么。我曾以15美元的价格为切斯特菲尔德牌香烟当过模特儿，以后又做过些其他零星工作。生活是艰难的，但我熬过来了。

8月到来了又过去了，但答复迟迟不到。特劳比热情不减，简也继续鼓励我。但杳无音信只是加深了我一开头就有的怀疑。这时，9月初，塞林先生给特劳比打了个电话，约我同派拉蒙公司签订一份为期七年的合同。在第一个历时六个月的合同履行期内，我每周的薪水为100美元。这就是说，只要制片厂继续确认履行下一期的合同，那我的薪水每六个月就可以增加一次；但如果他们不再确认合同的履行，那就算我倒霉，由自己负责。

我有生以来第一次体会到金钱万能。我好像一个继承了大笔遗产的人一下子有了钱。我写信把意想不

到的试演结果告诉妈妈："亲爱的妈妈：生活最后似乎终于有了小小的起色。我本周即将前去好莱坞了，我已与派拉蒙电影公司签订了合同，虽然我不想把电影作为我的终身职业，但我可以把它作为起飞的跑道。另外，也是为了钱。他们一开始就给我相当优厚的工资待遇，日后还会逐渐增加。我清楚地记得拮据给你的生活带来的困难。在满是尘土的阁楼里，我对艺术和生活的要求从未得到过满足。除了精神上的溃灭感，我一贫如洗。因此，我要竭尽全力使我自己和我的家人从贫困中摆脱出来。我从多方面感到我很像你，我知道这几年你东支西挪、将就度日是什么滋味。坚持吧，妈妈，上帝保佑，总有一天情况会焕然改观的。"

好莱坞是悬挂在我面前的一件金首饰，我要伸手抓住它。我不得不置身于正统的戏剧界之外，但不管这一点使我多么沮丧，这份电影合同毕竟给了我有生以来的第一次保障。我不断地安慰自己说，我随时可以回纽约去的。

简和珀西为我的好运而感到激动，她们嘲笑我的怀疑主义态度，我们的公寓几乎每晚都举办聚会。一些我从未见过的人出现了，他们像多年不见的老朋友那样向我问候，我突然成了每一个人爱慕的对象。在这种突然而至的亲昵面前，我不由自主地向后退缩，我躲避着他们。

在我 21 岁生日那天，1935 年 9 月 19 日，派拉蒙公司同我签订了合同，预支给了我两周的薪金，并相当明确地指出，我必须更多地注意穿着打扮。我并不打算

把钱都花在服装上，但我还是买了两件朴素的外套和一件价格不太贵的风衣。

9月29日，我登上了去好莱坞的火车。化装师伊迪·森兹带着一件礼物——一只八周的小狗来送我。那小东西挺逗人喜爱，也许伊迪认为，在我踏进好莱坞时，它能给我增添几分风采。对我来说，这似乎太亲密了，还不到接受礼物的时候，但我还是抱过了小狗放在腿上，挥手告别了。

（沈志华、马强、王超 译）

好莱坞充满竞争

30年代的好莱坞曾以神奇的光芒照亮世界的每个角落，那个时代的电影明星都是些独特的人物，但他们仅为一代人所知。

时光的更移和经济的兴衰如大浪淘沙已将明星制度冲垮，当年的一代风流也已成了昨日黄花。但曾有一段时期，我也曾跻身于那些通灵缥缈的女士之列，我们在所谓"银幕的黄金时代"的传说中扮演了一个小小的角色。

那时不乏影帝和影后，他们是人们崇拜的偶像，一个个完美无瑕，不可企及。然而更有偶像的创造者，他们创造了偶像，却破坏了真实。

在离开纽约之前，我听说不少粗野的故事，有人半开玩笑地警告我说，在加利福尼亚，尤云殢雨的长沙

发是生活方式之一。这话不错，但我的决心已定，不可更改，我要靠我的能力而不是姿色去闯出一条路。当然，许多男男女女都曾与我打过交道，但从一开始我就奉行“脱离”政策，我以尖刻的话语将此明白无误地宣告与人。我孑然一身，不与人结交，也不为人利用。

并且，我还只是一粒小小的石子。未来的明星云集各大电影公司，所有的人都在努力竞争。他们风采动人，野心勃勃，急切地想从无名之辈一跃而成为明星。

这些无名之辈都在一个叫做演员部的竞技场上角逐。我来派拉蒙公司的第一天也到这样的一个部门报了到。一群神情紧张的年轻人，每人都有一纸为期六个月的合同，这是他们唯一的共同点。置身于这群人中，真是一次奇异的经历。

我们中间有一批美女赛的获胜者和肌肉发达的海滨救生员。但他们谁也没接受过表演训练，对表演一无所知，除了看过西罗和布朗·德比的影片外，一片茫然。这是一群未经启迪的青年，恰如块块璞玉，有待天才艺匠的拣选和雕琢，将他们造就成前程无量的新星。

我们经过了目试，试了镜头。他们让我们走、坐和躺下。又和我们谈了话，进行了讨论，最后要我们读几行台词。

接着，我们一个接一个地被淘汰，只剩下几个人被带到拍摄现场，受一番耳濡目染。

在入选的人之间不存在同志情谊，有的只是毫不掩饰的竞争和野心，弥漫着生死决斗的险恶气氛。

(沈志华、马强、王超 译)

我感受到了爱的温暖

1964年以后的岁月充满艰辛，但收获也是无法估量的。

事业上，由于主演《贵妇还乡》，我已达到顶峰。作为一名女演员，我已满意至极。但我一直想知道，以个人演唱掌握观众，将是何种感受。

早已成为我好友的印第安纳波利斯美术馆经理卡尔·温纳哈特和他的夫人尼塔建议我为美术馆成员举办一次诗歌晚会。我踌躇不定，但愈想愈觉得有意思。于是，1968年5月，我为该馆听众朗诵了坦尼森的《伊诺克·阿登》和其他诗作，包括我最喜欢的埃米莉·狄金生的《黎明真的将会降临吗?》，从中得到的自我满足填补了我的空虚，我知道我的表演渴望已得到了充分的满足。

我演《贵妇还乡》和朗诵《伊诺克·阿登》，不是为了金钱，而是因为这两个节目艺术上的成就，把这同好莱坞的金钱交易相比，是多么有意思。一个填满了我的钱包，另一个则充实了我的灵魂。

我生活中纷繁的头绪似乎在聚拢。我把1968年夏天记作我再生的时节。想到这里，我记起了圣经上的一句话："……一个小孩子将引导他们。"

直到我同"我的外甥女们"建立起感情以前，我从未接近过孩子。实际上，这一点是我为了避免联想而

牢记在心的，因为我对在好莱坞打胎感到罪过。我没有胆量面对孩子，但这五个小女孩打开了我的心扉，驱除了我的罪恶感。

一个特别炎热的夏日，法莱尔[1]带她们来游玩，吉恩[2]不停地为她们的饮食和活动操劳，我的大部分时间则用以监视她们游泳，因为我们从不让孩子们失去保护。午后，法莱尔决定她们该走了，她们失望地叫喊起来，她把她们召集到一起，答应她们改日再来。

孩子们总是高兴地到来，兴奋地离去，对我似乎也是如此，这一天也不例外。她们不是找毛巾，就是找鞋子，经过一阵混乱，一切收拾停当以后，就消失在屋后，向她们的汽车走去。她们一走，院里顿时一片寂静，因为孩子们来时带来一种音乐般的东西，而她们一走，吉恩就精疲力尽地但愉快地叹了口气，回屋躺下了。

院子里空荡荡的，我突然感到孤独和忧郁。周围静得可怕，阳光在水面闪耀，几乎使空气中出现了幻景。我无法描绘我的思想，我感到了爱的温暖，突然又领略了出乎意料的孤独的痛苦。我的感情空虚、迷茫，也许可以用情绪忧郁四个字来形容。

就在这时，我看见了“我的外甥女”吉娜，她当时12岁，正站在屋角处腼腆地望着我，然后，一边向我跑来，一边用天真的童音喊着：“弗朗西丝阿姨，我告别时没有吻你。”

---

① 法莱尔：吉恩的表妹。

② 吉恩·法默最亲密的女朋友，吉恩的父母把法默当作亲生女儿看待。

我向她伸开双臂，感到她的脸蛋贴在我脸颊上，听见她用蝴蝶飞舞般的声音在我耳边低声说："我多么爱你，因为你好。"

然后，她又一蹦一跳地走了，长长的头发像风中摇曳的花朵在她身后摆动。当她离开时，我胸中发出一声呜咽，从未有人对我这样说过，也许从未有人这样想过。此时此地，因为此事，铁石心肠熔化了。

我不禁泪如泉涌，不是因为有人说爱我，或说我好，而是高兴和人与人之间的亲密关系打动了我的心。

这是一次奇妙的经历，我知道包围着我的一切鬼魅正被驱散，我充满了原有过去和重新开始的力量。

生活有了新的意义，一切都生机勃勃，力量像泉水似地从我身上涌出，我获得了新生。

（沈志华、马强、王超 译）

威尔斯

威尔斯（Orson Welles，1915～1982）美国著名电影导演兼演员。出生于威斯康星州的肯诺莎城。1931年威尔斯在爱尔兰都柏林的盖特大剧院开始其演艺生涯，两年后回美国。1940年威尔斯开始其电影导演生涯。当时好莱坞电影缺乏创新，正逐步走向衰落，而威尔斯于1941年导演的《公民凯恩》为电影展现了一条新路，从而使美国电影获得了新生。此片获得奥斯卡最佳影片奖，成为美国电影的经典之作。威尔斯本人也因此成为战后电影界先驱者中最有权威的代表之一。由于威尔斯在电影制作方面的成就，1970年美国电影艺术科学学院向他颁发了奥斯卡特别奖。1975年他又荣获导演终身成就奖。1984年美国导演协会授予他最高导演奖——格里菲斯奖。

电影剪辑像乐队指挥般重要

对导演来说,剪辑是必不可少的;这是他能够全盘掌握他的影片形式的唯一机会。在我拍片的时候,我不能去反抗太阳光线的独断专行,我不得不去适应演员造成的某种局面,故事也起同样的作用。我只能把注意力集中在我能驾驭的事物上。我能绝对控制的地方只有一个,就是剪辑室。只有到了这时,导演才具备了一个真正艺术家的力量……我捕捉两个镜头之间最准确的节奏。这是个听觉问题:在剪辑时,电影是和听觉发生联系的……我在剪辑台前工作十分缓慢,往往招致制片人大怒,而从我手中把影片一把抓走。我不明白为什么剪辑要花我这么长的时间;我剪辑起影片来可以无休无止。使我感兴趣的是那一条赛璐珞胶片表演起来就像一部乐队总谱,怎样表演是由剪辑工作来决定的。就好比一位指挥会用自由节奏来处理一首乐曲,另一位会把它处理得十分枯燥、十分学院式,再一位处理得非常浪漫,凡此等等。只有画面是不够的;它们非常重要,但它们只是画面而已。最要紧的是每

个画面占用的时间，每个画面后面连接的是什么。我在剪辑室中拼到一起的东西便是电影的雄辩效果。

（陈 梅 译）

电视是我讲故事的最好手段

电视的俭省特点真是了不起。伟大的经典名片在小小的屏幕上显得很糟糕，因为电视与传统的电影价值是对立的，但和电影本身却不对立。这种形式真是太妙了，观众离屏幕只有几英尺的距离，但它不是一种戏剧的形式，而是一种叙事的形式——它的叙事性使电视成为讲故事的人的最理想的表现手段。……在电视上，只需花十分之一的时间便能表达比电影多十倍的内容，因为你面对的是两三个人。最重要的是，你面对的是他们的听觉。电影第一次在电视上找到了自己真正的价值，从它所讲出来的内容找到了它真正的作用，最重要的是你说什么，而不是你表现什么。这样，语言再也不与电影为敌，电影只会有助于语言。因为事实上，电视只不过是带图解的广播。

因此，为了满足我对讲故事的偏爱，电视是最好不过的一种手段，我就像在集市上讲故事的阿拉伯人。我自己最喜欢的就是这个；要知道，我听故事是从来听不够的，我甚至错认为人人都抱有同样的热情！我对故事的爱好要超过对戏剧或小说的爱好——这是我本人爱好的一个重要方面。我读起“伟大的文学作品”来

总是非常吃力；我喜欢的是故事。

（陈 梅 译）

只有试验能使我激动

我始终在追求综合的艺术：这种工作使我感到兴奋，因为我对自己必须实事求是，我只不过是个搞试验的人。在我自己看来，我唯一的长处便是绝不人云亦云。我作出尝试；只有试验能使我激动起来。我对艺术创作、子孙后代或名誉地位都不感兴趣，这你是知道的。我感兴趣的唯有试验本身的乐趣——我只有在这个领域之内才感到自己是正直的、是真诚的。我对我自己做过的工作并没有多大好感；在我看来它们没有任何价值。我对我的作品和我所看到的大多数作品都怀有深深的嘲弄的感情，但当我正在完成某一项工作时我却没有嘲弄的态度。这是很难解释清楚的。我们这些专职于搞试验的人遵循一条老传统：我们中间有些人曾经是伟大的艺术家，但我们谁也没有和缪斯女神[1] 结下不解之缘。比如说，莱昂纳多[2] 把他自己看成是一个会画画的科学家，而不是一个可能成为科学家的画家。我倒不是想把自己和伦纳德相提并论；我只是想说明有史以来很多人是用不同的价值标准来衡量自

① 希腊神话中掌管文艺、音乐、天文等的九位女神。

② 指莱昂纳多·达·芬奇。

己的作品——你可以把它称作道德的标准。因此，我并不为艺术感到心醉神迷。使我心醉神迷的是人类的功能，就是说我们用自己的双手、自己的头脑等等所做的一切。我们一旦完成了自己的创作，它在我眼里的价值远远赶不上在美学家眼里的价值：使我感兴趣的是行动本身，而不是它的结果。只有在人们散发出汗味或放射出思想的时候，才会迫使我对结果产生兴趣。

现在我既写作，又绘画。我想方设法消耗我的精力，因为15年来我大部分时间都在弄钱，如果我是个作家，或者是个画家，我都不用这样去做。此外，我作为一个演员也带来了严重的问题：因为我有个名演员的名气，所以全世界的评论家都认为到了应该煞煞我的威风的时候了。你明白吧，他们说："对他说他没什么了不起，这是为他好。"可是他们对我说这话已经说了25年！我不干了，我花了那么多年月找工作，可我只有一辈子好过。所以我现在要写东西、画画。我撇开了我所做过的一切，但也许从长远看我会做出一些值得保存下来的工作。我必须如此。我不能一辈子泡在电影节上或在饭馆里向人要钱。只要由我写剧本，我有把握拍出好电影；我显然是善于拍惊险片的，可是我完全没有这种欲望。我从头到尾写完并且按规矩完成的唯一一部影片就是《公民凯恩》，但自从那次机会以来已经过去了那么多年。难道我还能再等得起15年吗？一直等到再有什么人对我寄予绝对的信任。不成，我得寻找一种便宜一些的表现手段……就像这台录音机那样的东西！

（陈　梅　译）



梅纽因

梅纽因（Yehudi Menuhin，1916～　　）美国著名小提琴演奏家，音乐指挥。出生于纽约的一个俄国犹太移民家庭。四岁时即开始跟从名师学习音乐，七岁公开演奏门德尔松的小提琴协奏曲，引起轰动，充分展示其才华。1927年11月梅纽因在纽约的一次音乐晚会上极其成功地演奏了贝多芬小提琴协奏曲，使他一举成名。此后，他又不断地在美国和欧洲巡回演出并获得极大的成功。他以演奏稀有的和新的作品著称，被公认为世界一流的小提琴演奏大师。1958年梅纽因建立了自己的室内交响乐队，经常在世界各地演出。1963年在英国萨里的斯托克·达贝尔农创办耶胡迪·梅纽因音乐学校以培养有天赋的儿童。

幼时心目中的英雄和爱读的书

像所有的美国孩子一样、也可以说像世界上所有的人一样，当时我心目中最了不起的英雄就是查尔斯·林德伯格[①]，他单人驾机飞越了大西洋。这在当时来说，简直是惊险小说中的主题。

至于圣经中的人物，我钦佩大卫的那种纯洁的义务感和勇气。

《所罗门之歌》是我始终喜欢的一部书。对我来讲，所罗门似乎是个最完善的人物，聪明、可爱，又富有诗意。他既是国王，又是个很普通的人；他向往爱情和深知美的涵义。所罗门显然是非常机智的，他的思想和行为都富于创造精神。

耶稣主张人类要博爱。他说，如果别人打你的左脸，你就把右脸也转过去让他打。然而，他从不缺乏勇气和力量。例如，他就曾手拿鞭子，推倒高利贷者的桌子，并把他们赶出教堂。耶稣的精神一直鼓舞着我的生活。

---

① 查尔斯·林德伯格，美国飞行家，生于1902年。

在所有伟大的艺术家中，莱昂纳多·达·芬奇是我心目中英雄里的英雄。他不仅是位出类拔萃的画家，还是雕塑家、音乐家、诗人、警句作家、科学家、发明家；还擅长军事工程和城市建筑，真是位非凡的伟人。

我的父母认为假日决不能随意虚度，这个意见很好。在我三十多岁的时候，曾向一位著名的语言学家洛金斯基学习过俄语。洛金斯基每年都要学习一种新的语言。他给了我一本意大利文的达·芬奇警句小册子，里面有许多好看的插图，我无论到什么地方都带着它，使我极为遗憾的是，几年前这本书让我遗失了。

后来我受康斯坦丁·布伦纳哲学著作的影响极大。他是德籍犹太人，当纳粹德国占领荷兰后，他被捕了，并被纳粹分子用瓦斯杀害了。

1938年，一位匿名者给我寄来一批布伦纳的书，这很可能是布伦纳的亲朋好友们估计我会对他的书感兴趣而寄给我的。我从来没有见过布伦纳，但战后有人给我看过一封信，在信中，布伦纳曾提起过我。

布伦纳的哲学思想主要来自东方，也有我十分崇敬的荷兰哲学家斯宾诺沙的影响。而他的著作又非常的德国化。他写过很美的散文，并以讲德语为自豪。因为这种语言非常适合表达哲学思想和某些抽象思维。我花了几个星期的时间才理解了他的写作风格，从那以后，我就不断地阅读他的著作。布伦纳的哲学思想是我的行动指南，使我能处理好生活中的各种事情。这种指导思想继续在我身上不断发挥作用。

布伦纳著作的主要内容是对生活各个方面都包括在内的总概念，在某些方面它和古代佛教有关原子的

理论很相似。多少世纪以来，佛教的理论一直认为物质可以分成为无限小的分子。记得我在什么地方曾读到过关于佛教早就实际估计出人体脊柱的神经末梢的数量的报道。他们观察生活能从百万分之一的微量到整个宇宙。

布伦纳是第一个打破有机体与无机体之间互不关联这一概念的哲学家，他的这种理论正逐渐为人们所接受。布伦纳提出，所有的一切客观事物，无论是一块石头、一片树叶、一棵树、一个动物或一个人，都是受一个总的客观规律的激励和制约的。所有一切都从属于一个总的生命过程。他从不在任何客观事物之间划出一条绝对的界限。

他的哲学著作一点也不使人感到枯燥乏味；他的散文则以感情充沛、热情，文理清晰而著称。例如他所写的那本《我们的基督》就是热情洋溢的；他崇拜耶稣，并不把他当成上帝，而是当作最伟大的预言家。

在我读过的所有哲学论述中，布伦纳的观点最接近我自己在生活中凭直觉而产生的概念。他力图消除人与人、国家与国家、人类与宇宙之间的那些明显的矛盾和差异。当我寻求正确的宇宙观时，布伦纳的著作给了我很大帮助。它使我懂得了许多道理，拨正了生命航向，并使我获得了估价生活中各种事件的能力。

我读过的小说是比较少的。我小的时候喜欢读马克·吐温的作品；还喜爱威拉·卡瑟(Willa Cather)的作品，他是我们家庭的朋友，作品的风格很可爱。后来，我读了《战争与和平》，给我留下了很深的印象。我还

读了一些巴尔扎克和狄更斯的小说，如《马丁·朱述尔维特》、《尼古拉斯·尼克尔贝》、《奥利弗·特威斯特》以及《荒凉山庄》等。我认为狄更斯作品中的人物最富有人情味。

我觉得最值得经常拿出来看看的，是中国老子的著作，还有莎士比亚的一些14行诗。最近我刚读完了欧文·豪著的《纽约的犹太移民》，这是一本很有趣的书，我对这本书并不是随意浏览，以图休息的。

我喜欢那些热情而活泼的诗歌；喜欢唐奈、马维尔和维克托·雨果的作品；我还特别喜欢霍尔德林（Hölderlin）和歌德。在歌德的诗中，我最喜欢《幸福的渴望》，这是根据东方的抒情诗写成的组诗中的一首。

（张世祥 译）

做作出来的艺术效果令人作呕

目前在艺术界中，有些人追求夸张的艺术效果。有些演奏者不是想法表达音乐本身所具有的自然感情，而是给音乐强加了许多他自己想要表现的东西，以便给人们以深刻的印象，使这些附加的东西凌驾于作品之上。结果造成这部作品所表达的东西比原来应当表达的多了，因而作品的本来面貌就起了变化。假如我们能让音乐自然表露，那它所表达的东西就足够了，而且会更有说服力。

强扭的瓜不甜。做作出来的艺术效果总有某些虚假。我指的是有些唱片，使用了16把小提琴，在E弦的高把位上用很强的揉音，这种办法演奏出来的效果实在令人作呕。它的甜味像糖精，和天然的新鲜蔗糖完全不同。我们所需要的效果就好像是头天晚上刚刚滴进桶里的墨西哥仙人球汁，没等它发酵就拿来制作最美味的饮料。

(张世祥 译)

小提琴更有人情味

选择学习小提琴的孩子，希望听到像他们自己歌唱似的单声部的旋律。另一方面，他们可能会有坚强的性格，对所提出的问题希望得到很仔细的回答。而钢琴演奏者的性格就不同了，他们往往更加全面，并带有几分谐和性。钢琴家也需要有好听的声音，可是音质对他们来讲，不像对小提琴家那么重要。钢琴演奏者往往要把注意力更多地放在具有和声的乐谱上，并要注意各个声部的进行，以及控制钢琴的大量键盘。所以演奏钢琴很可能成为一件非常有理性的事情。但是世界上有许多热情的钢琴家，可见事情也不一定就是这样。

钢琴上的每个音都是固定好的，用手指按键盘就可以发出这个声音，因此演奏者就需要更多地理解这些音符，使它们更富有意义。然而与此相反，当你在小

提琴上开始拉一个音时，它远远不是像钢琴上发出的那种可以被人接受的声音。

许多音乐家既会演奏小提琴也会弹钢琴。我的第一位老师路易·珀尔辛格就能很好地演奏这两种乐器。在我们的学校中也有些孩子学习两种乐器，例如我们从新加坡招来的一位很有才能的男孩益金寿（译音），他现在主修钢琴，但是他有几年在学习钢琴时，还同时在一两个著名的乐队中演奏中提琴。

小提琴似乎更人情化，更亲切，更像人声的召唤。演奏钢琴可能不像小提琴那样的疾驰如飞，当然在伟大的钢琴家手中，也是能在钢琴上表现出这种品质的。

我喜欢练琴。但由于我有许多事情要做，所以在练琴方面我不能如愿以偿。对我来讲，练琴就是探讨和温习某些感觉的过程。与演奏钢琴相比，触觉因素在演奏小提琴中所起的作用是非常重要的，因为所有的东西都处在不断的变化之中。没有两个八度音程在弦上的距离是相同的，音准的位置也不是固定不变的。更没有哪个音符或是哪个声音总是保持原样不变。弓在弦上的压力，运弓的速度，弓和弦的接触点等方面的细微变化，形成了发音中的千差万别，要想孤立地学好这些东西是根本不可能的。

你必须从总体上来掌握声音，从它的变动范围上来掌握声音。当一个军队侵略某个国家时，它几乎是一下子就占领了整个国家，或是一个地区一个地区的占领它，而不是一寸土地一寸土地地占领它。在掌握小提琴方面，也要从整个变动的范围上掌握它，从弓子最小的压力到最大的压力，从最慢的弓速到最快的弓

速，从最低的把位到最高的把位。所有这些，都是通过演奏者的感受，通过身体各个部分的用力与放松、主动与被动、加强重量和减少重量来起作用的，在演奏时，凭直觉运用这些器官，从而获得各种表现手段。

小提琴演奏过程是灵活的，没有完全相同的两次演奏。但是我们可以有条不紊地学习它，而且我越来越强烈地感到这种学习应当是很细致的，不是一下子就可以做得到的。从演奏音乐的意义上讲，我们的能力来自平衡感，来自对各种细致差别的辨别力，也就是技巧。一旦你掌握了技巧的各个方面之后，例如弓速、重量、把位、从最窄到最宽的揉弦幅度，从最慢到最快的揉弦速度等，那么你的演奏能力就应当是自然的，是下意识的。

当你演奏乐器时，你内心中的意图不仅转变为无数个手指的细小动作，而且也转变为背部肌肉的动作。在这种情况下，我觉得演奏小提琴和其他的艺术技巧是没有什么差别的，就像雕刻家的艺术意图直接转变到他的刀口上，画家的艺术意图直接转变到他的画笔尖上一样。

（张世祥 译）

演出中的意外

我记得有几次音乐会，发生了一些意外事件，从而妨碍了音乐会的正常进行。经常遇到的事情之一就是

断弦，有时一两年会遇到一次。说起来好像有点矛盾似的，断弦有时也是件好事，只要不是在一首很长的乐曲快要结束的时候断弦就行。否则我们就很难决定到底是从头再演奏一遍，还是从停下来的地方继续下去。例如，我最怕在演奏巴赫的《d 小调组曲》时断弦，因为这首乐曲可能是无伴奏小提琴独奏曲中最长的一首。

从演奏这首组曲的《阿列曼德舞曲》的第一个音符开始到《库兰特舞曲》、《萨拉班德舞曲》、《吉格舞曲》，直至最后的《恰空舞曲》，我们要建立一个庞大的曲式结构。假如在这个庞大的结构建成之前断了弦，演奏者可以决定从头开始再拉，但是在某些细节方面不可能和第一次拉得完全一样。这样听众得到的印象就是不完整的、不连贯的。

演奏者也可以选择从这首组曲中间的某个地方重新开始演奏，但是这也不是理想的解决办法。在乐队协奏下所开的音乐会，听众的注意力不仅在独奏者身上，也在乐队身上，这时如果断了弦，从乐曲中间的某个地方重新开始是可行的，因为这时我们所要建造的整个大厦并不是由一个人造成的。

我在演奏巴赫的《恰空舞曲》时，只断过一次弦，这是我最不希望断弦的地方。但是我最遗憾的一次断弦事故发生在英国北部的一次音乐会上，当时我用的是一批质量不好的 E 弦。因而在演奏勃拉姆斯的协奏曲的第一乐章时至少断了三次弦。

我第一次越出正常音乐会惯例的行动，发生在我八岁时在旧金山举行的音乐会上。当我演奏完柴科夫斯基的协奏曲的第一乐章时，我想擦擦我的弓子，可是

我没有手帕，一位和我父母一起坐在第一排的年轻女士，跳上了舞台，把她的手帕给了我，我十分欣赏这一行动。

我和狄安娜[1] 在卡奈基音乐厅听达维德·奥伊斯特拉赫和李赫特的演奏时，发生了可以说是最引人注目的事件。当他们演奏完贝多芬的第六首《A大调奏鸣曲》，正在演奏勃拉姆斯的《d小调奏鸣曲》第一乐章时，一批犹太人感到他们有责任唤起人们对俄国反犹活动的注意。

一个年轻人跑到台上去，大喊大叫，完全破坏了音乐会的进程。达维德·奥伊斯特拉赫感到十分恼火，而李赫特却好像不太在意。（我还清楚地记得我第一次遇到李赫特的情况。当我们一起在英国海格特花园中散步时，我问他刚从什么地方来，他回答我说"芝加哥"。我说，"那可能是个使人感到不愉快的城市"，他说，"啊，不。我喜欢芝加哥，当我在街上行走的时候，我感到什么事情都可能发生！"）

最后终于来了一位行动迟缓的警察，他爬上了舞台，这对于一个执法者来讲真是有失尊严。警察把这个年轻人拖走后，音乐会才重新开始。没过多久，另外一个年轻人又要跑到舞台上，可是这次听众却有所警惕，阻止了他的行动。我看到附近有位警察，可是他十分入迷地在听音乐，放松了警惕。

在演出中途停下来是最令人不快的事，演奏者和

---

[1] 狄安娜，梅纽因夫人。

听众之间可能因此造成某些拘谨的气氛。但断弦的事故却可能有助于消除这种拘谨，听众感到他们似乎和你一起经历了一场意外事件，因此会耐心地等待你把弦重新装好，当你重新开始演奏时，他们会报以掌声，使整个演出出现了某种难以言传的气氛。

我记得有一次在华盛顿特区开了一场音乐会，在第三排或第四排上坐着一位妇女，手里拿着个气球。就在音乐会进行到最安静、最集中的时刻，这个气球突然爆炸了。当时没有人提出抗议，音乐会继续进行下去。她还是坐在那里，专心地听音乐。她的精神一定有点不太正常，因为音乐会结束后她到后台来时，手里还拿着那个气球碎片。

我又想起了另一件我遇到的很不平常的事件。那是在战争年代，我在位于圣华金河流域边沿、旧金山以东的斯托克顿城开音乐会。音乐厅中大约坐了 1 500 个听众。我的钢琴伴奏和我正在演奏埃奈斯库的《罗马尼亚奏鸣曲》的慢板乐章，这时我突然发现钢琴和大吊灯都倾斜了，但是我们继续演奏；听众中发出了轻微的哼哼声，我们仍旧继续演奏；22 秒钟以后，又一次地震发生了，听众发出了更大的响声。

如果说在从第一次地震到第二次地震这段时间中，听众感到越来越紧张的话，那么第三次地震则给听众造成一片混乱。他们发出了像牛一样的吼叫声，人们开始挤向太平门。这时埃奈斯库的《罗马尼亚奏鸣曲》也失去了她那迷人的魅力！在感情的一时冲动下，我立即决定演奏国歌。由于当时是战争年代，人们都



有着一种爱国主义的感情，他们都立正不动，这证明星条旗的声音比他们的恐惧更加有力量。他们很安静地走出了大厅。半小时以后，听众又都回到自己的座位上来，音乐会又继续下去了。由于刚刚发生过地震，需要演奏一些更生动活泼的乐曲来吸引人们的注意力，所以我们没有继续演奏第二乐章，而是直接从第三乐章终曲开始演奏。

还有些其他干扰，例如钢琴断弦所发出来的巨大响声。另外有两次我在刚开始演奏时，就不得不停了下来，因为摄影者的闪光灯在第一排不停地发出干扰。

有一次我在英格兰东海岸萨福克郡的拉文汉姆的一所美丽的教堂里开了一场义演音乐会，附近一个空军基地的飞机因参加北大西洋公约组织的军事演习而发出了巨大的吼声。于是我停止了演奏，等一切都安静后才重新开始。这类的干扰使演奏者与听众之间产生了相互支持的感情。

（张世祥 译）

我的护身符

我不仅听到过，而且还知道许多音乐家都有他们自己的迷信举动；在他们上台之前要拿一下或是换一换某件东西，有时是做一做或想一想某些事情。我自己在上台之前也有一些小的习惯动作，但不是什么特殊的迷信举动。

迷信的起因是很简单的。在开了一次特别成功的音乐会之后，他想起了在开音乐会之前曾发生过的一件什么事情，他没有把音乐会之所以成功看成是自己积极认真进行准备的结果，而是认为当天生活中某些小事有着某种魔法的力量；假如他穿的上装有个斑点，他可能故意不把它洗掉，这类的事情有许多。总的来讲，我感到指挥家不像歌唱家和器乐演奏家那么迷信，当然，不是说他们没有迷信举动。

30年来，在我的琴盒子里一直放着一件护身符，是狄安娜在突尼斯送给我的。据说这个东西是法蒂玛的手。法蒂玛是穆罕默德和他的第一个妻子哈地亚所生的女儿，受到伊斯兰各教派的尊重。我的这个护身符是红色的，并有发光的花纹。我非常喜爱它。有一次我把它丢了大约有一年之久，后来也不知道是谁在什么地方又把它给找了回来。找到它我当然很高兴，可是没有它时我的演奏照样很顺利。

（张世祥 译）

受不了流行音乐的喧闹

在利物浦的后街，由“披头士”乐队演奏的那种自然产生的流行音乐；或是在加利福尼亚州某城的贫民区中流行的音乐，我都赞成。

当流行音乐变成了内容贫乏的商品化的东西，以催眠般的效果，来满足一些人想摆脱其日常烦恼与忧

虑的时候，它就走向了堕落。人们的感官遭到了无情的践踏，听众的平衡而稳健的身心状态被动摇了。这就是我所担心的；也正是当我听完某个世界著名的流行乐团的演奏后，使我感到惊讶的地方。

有一天，我收到这个乐团经理给我的信，说他愿意给我们100张该团在伦敦首场演出的票子，并把这笔票款捐赠给我们的学校。这真是一笔慷慨的捐助。于是我那位十分能干的秘书埃莉诺·霍普就在报纸上登了一个小小的广告，并写上她朋友的电话号码。这位朋友很快就收到了几十个电话。我们以很大的价钱卖掉了这些票子，从而为学校筹集了一笔可观的基金。

我感到我有义务去听该团的演奏，他们的经理也邀请我和他同去。这位经理是一位出身于西欧名门贵族的著名人物。他做了许多努力来改善这个乐团的经济状况。他讨厌他们所演奏的音乐，可是并不讨厌因此而赚来的钱。

使我感到十分惊讶的是，如果这种声音也称得上是音乐的话，那么，这就是一种折磨人的音乐，是专门为支配人们的感官而写的音乐。为了使自己保持清醒，我决心反抗。当时最好的办法可能是说"好吧，我屈服！"音量大得可怕，虽然后来我知道是扩音系统出了毛病，但也无法因此而使自己感到安慰。我没等音乐会结束，就先退席了，因为我实在无法忍受。

我并不愿意丧失我的自我镇静，我喜欢使自己保持清醒的头脑，使自己对周围的一切保持分析能力；另一方面，我喜欢让自己陶醉在巴赫、贝多芬、舒伯特的音乐之中，我愿对他们顶礼膜拜。我愿俯伏在任何

一部伟大的艺术作品、一所教堂、一棵树或是我所喜爱的人的面前，因为当我这样做的时候，我就更充分地表达了自己的个性。

但是，我无论如何也不会去参加这种廉价的、喧闹的、不自然的、没有个性的所谓娱乐活动。他们为了舞台的灯光、布景、道具花去了几千英镑；演员们镶金嵌银、珠光宝气。以我看来，这种做法已使音乐本身的丰富内容，丧失殆尽了。

我看到听众中有许多年轻人，如果我告诉他们我的感觉的话，他们会批评我不理解他们的享受、需要，以及他们对流行音乐的欣赏和对演奏者的理解。但是他们没有认识到，他们可能因此而被引上歧途。

当我离开那里的时候，听众正处于歇斯底里的边缘。因为我曾见过纽伦堡举行集会时一群暴徒的疯狂行为，所以我对人们成群结队的骚动，有着一种恐惧心理。这一大批年轻的听众，学着台上演员的各种动作；他们的感觉器官和感情，正在受到凌辱与践踏；他们已失去了所有感觉器官的均衡，正被这种音乐所控制和左右。更使我感到可怕的是，这种气氛正朝着全部听众蔓延。这一切使我十分不安。

（张世祥 译）

生活是创作的宝贵源泉

每一位具有创造才能的人，都应深入到生活的源

泉之中。不幸的是，我们今天的许多创作素材，往往来自间接的途径。巴托克也像他以前的许多伟大作曲家一样，热爱人民，热爱大自然的景色。他熟悉人们的风俗习惯、语言、文化，熟悉周围的一切，这对于从事创作的人来讲，是最重要的。对舒伯特和贝多芬来讲，农村的生活气息，也是他们创作素材的宝贵源泉。

爱迪生的发明天才，是和美国当时发展时期的气氛相一致的。那时人们有着像孩子一样的好奇心，对一切都充满了希望，似乎一切都能做到。人们对大自然怀有神秘感，他们似乎看到和听到了什么，可又好像什么也没有看到和听到。要成为一个有所创造的人，就必须具备儿童看待事物的方法，也就是说，要有一双对事物感到新奇的、没有被习惯、概念、见解和解释所蒙住的眼睛。

就拿一棵树来说吧，它在我们的头脑中可以形成许多不同的概念，例如，它的本身可有多种用途；鸟和昆虫可以营巢其间；它可以把雨水和阳光转化为能量和果实；它不断地改变颜色，能在不同的季节穿上不同的服装；还有，人们对它的细胞结构、树液、树皮和年轮的认识等等。

另外，树还有它诗意和形象的一面，人们往往用树象征成长、力量、卫士和家庭。树的每一个特征都包含了真理，而每个真理又往往被人们的无知和守旧所遮盖。其实，一棵树能向我们揭示许多生活的真谛，可以激发人们无限的思索。

舒伯特和贝多芬居住在维也纳附近的乡村，那里有美丽的森林，天空的云彩多姿多态。从地理的角度

来讲，这是东方人和西方人相汇合的地方，土耳其人两次入侵西方，均在此溃败；同时，它南接意大利，北邻德国，沟通了南北两地。罗马人曾在这里败给了匈牙利的马扎尔人；欧洲的大草原、匈牙利肥沃的平原和阿尔卑斯山在这里接壤。由于这些有利条件的综合影响，使当时的维也纳极其繁荣、昌盛；它在文化上的成就，远远超过它在军事上的胜利。

在舒伯特和贝多芬的音乐中，我们能深深感受到人类的痛苦和悲哀。社会的根本变革，欧洲的大动荡，都直接反映在贝多芬的音乐之中，但是，他始终保持了在艺术上的完整性。贝多芬的作品浸透了对人类的爱，歌颂了人们的探索精神、奋斗和胜利。

（张世祥 译）

我没有积聚财富

关于金钱，我有两种见解。虽然货币是大多数贸易中所使用的一种实际流通手段，但我真希望能不发行货币。我的确认为，甚至在某些先进的社会里，也应当有以物易物的流通方式，用来交换他们自己制作的那些真正有价值的物品。以物易物为人们的相互接触创造了机会；也能起到疏通城乡关系的作用。

金钱会使某些人产生错误的权力感，他们错误地以为，金钱能使鬼推磨。然而，不管你多么有钱，你也支配不了艺术和爱情。

我把金钱看成是办事的有用工具。我从小就能挣钱，但是我没有积聚财富。我工作了半个世纪之久，存款却少得可怜，倘若停止工作，我的这点存款还不足以维持一年以上的生活。

我懂得金钱的价值，并且对海格特的住处和拥有一辆汽车与一位好秘书感到很满意。可能有人会说：“这一定使你有更多的空余时间了。”不是这样，你有了这些便利，就应当充分发挥它的作用。我希望我所做的事情、所办的学校、我的“现代音乐生活”运动等工作，是对社会有益的。现在能以这样的方式使用金钱的人是越来越少了。

我舍不得为自己花钱，喜欢把钱花在那些有益的事情上面。也喜欢看到别人的工作得到充足的报酬。我得挣很多的钱去做我所要做的事情，如为我的家庭、朋友和慈善事业。现在我已经相当熟悉音乐会的收入情况，也了解经理与代理人的作用。我认识他们已有几十年了，所以我们不大需要讨论业务上的安排。我知道他们该为我做些什么。我能委托他们替我安排音乐会和处理我的经济收入。

如果你想了解我在银行的存款情况，我就得去银行查一查。假使我能从事一年的正常演出，我就能负担得起某些事情的开支。但是我不是从钱的角度来考虑，而是以音乐和我办的各项事业为出发点的。在考虑问题上我感到十分幸运，因为我可以像一位第三代百万富翁那样看问题，以为自己想做什么就能做什么。事实上，我连第一代百万富翁也不如！

（张世祥 译）

莱　特

莱特(Sylvia Wright,1917～　　) 美国当代剧作家。她的处女作是九岁时创作的一部有关九位缪斯的诗剧。她曾就职于出版公司、海外战争情报局、美国情报部及《时尚》杂志社。主要作品有《一个被一群鲨鱼争抢的米粉布丁》(1969)及《带着圣诞礼物给我滚吧》等等。

别毫无根据地自卖自夸

我对于广告一直持宽容态度，然而我倒想提请广告商们注意他们采用的某一种手法。我想这种手法会给他们带来麻烦。

我把这种手法称为省略前提或毫无根据的自卖自夸。由于我是名副其实的美国人，是流行式样、最新时尚和我们日常生活中的饮料广告的固定观众，而并非局外之人，因而我就要像广告撰稿员一样，在下文（我惯用此词）称之为“毫无根据的自卖自夸”。

这儿有一个毫无根据地自卖自夸的实例：法国葡萄酒，味美多汁的葡萄之化身。“这些葡萄只榨过一次。”

我不明白葡萄如被榨过两次或三次，甚至次数多得直到把每一滴原汁都榨出来为止，这又会有什么不好呢？可能有一个完全恰当的理由，诸如倘若你连续榨葡萄汁，葡萄酒里会掺进碾碎的葡萄籽，等等。不过，我希望有人能向我解释。若不作解释，就不能使我明白葡萄只榨一次为更好的道理。

“由两种特别培植的芥末种子制成的绝无仅有的芥末。”为什么两种芥末种子要比一种好呢？如果你说：“仅由一种特别培植的芥末种子制成的绝无仅有的芥末，”也可以让我买下同样多的芥末。

“由两种全营养的谷物所组成的独一无二的谷类食品。”其它谷类食品都只含有一种全营养谷物和一种半营养谷物？如果其中大多数成分相同，那么半营养谷物不是更容易咀嚼而且少沾牙吗？我并不怀疑这一说法的准确性，我只是想知道那个被省略的前提。

你知道，省略前提的自夸自卖往往与“独一无二”形影相随。它常常与某一杜撰的词相联系，比如“含有‘Gardo’醇的独一无二的牙膏。”“Gardo”醇和“Irium”元素及诸如此类的新名称倒没使我怎么恼火，因为通过这些非常含糊不清的词语，它们给我忙乱的小脑瓜增添了思考的内容。我能在脑海里想象出在我们清净的现代化实验室里，经过一个新过程开发出了某种超常的物质，从而取得了很大的技术进展。该种物质他们说能干什么就能干什么。我对这些词唯一有争议之处是它们并无诱人的魅力。他们告诉我只能买品牌为缩略语的鸡。难道这种鸡就能让我嘴馋吗？难道它就能讨好、诱惑得了我吗？我并不这样认为。在我看来，鸡不应采用缩略语作为其品牌，因为它听起来就像一种热水瓶的牌子。

皮尔斯佰利公司宣传只要我用了他们生产的热面包卷粉，我就能“兴奋地把面团揉得活龙活现。”什么是活龙活现的面团？是否除了皮尔斯佰利公司的面团之外，其他公司的全都是死面一团呢？皮尔斯佰利公司

的面团里究竟有什么东西在活龙活现呢?

假如你没有防备,省略前提的自卖自夸会骗你上当。有一种除臭剂,据说因为它能大量扩散故而功效较好。乍一看,这似乎显而易见:大量扩散的除臭剂当然要比——哦,什么呢?——要比难扩散的要好喽?然而,难扩散的除臭剂效果不是更彻底吗?

有一种白脱油由大颗粒的顶级花生的精华制成,把这些花生中金黄色的精华全部提取出来的奥秘在于"旋转式烘烤"。(顺便问一下,精华为什么总是金黄色的呢?虾酱浓汤,比如龙虾酱浓汤中,或者荨麻酒中的精华颜色又如何呢?)"旋转"一词出自拉丁文"rota",是轮子的意思。因我手头有本词典,所以与大多数其他例子相比,我能稍多地了解这个"省略前提的自卖自夸"的含义,但我也不能理解很多。它的言外之意是这些花生四周都被烘烤到位。你想想他们怎样才能做到这种程度呢?难道他们把每粒花生都插在一根细针上烘烤不成?

关键在于:如果广告商们不注意防止滥用这种自卖自夸,那么他们将会搬起石头砸了自己的脚。我现在想到了一种粉饼,据传它含有普通粉饼三倍的乳脂,因而能防止由于受潮而引起的褪色。正如我在前文所述,我身为一名普通的美国人,是日常生活广告的固定观众,以致于我想当然地认为我有资格享用最佳商品。我为何只满足于含三倍乳脂的粉饼呢?我要的粉饼至少含有五倍于普通的乳脂,我考虑到既然自己有着极其娇嫩的肌肤,我就应该用上含有百倍乳脂的粉饼。

在这个国家里,每个人都和其他人一样有其特别

之处。只是我比一般人更异乎寻常。我刚好也写了这篇省略前提的自卖自夸的文章，而它在我的所有作品中是绝无仅有的。

（周国春 译）



利希滕斯坦

利希滕斯坦(Roy Lichtenstein, 1923～1997） 美国杰出流行美术家。出生于纽约市。40年代于俄亥俄州立大学学习，获艺术硕士学位。曾任道格拉斯学院、拉特格斯大学等校助理教授。自60年代初起，曾在美国各地及欧洲各国举办和参加过美术展览。利希滕斯坦是美国流行艺术的主要实践者之一，他将滑稽连环画画成巨幅图画，并用摄影技术加以复制，使之如印刷网点一般，具有特殊的艺术效果。

波普艺术向外观察世界[1]

斯　温　森：什么是波普艺术？[2]

利希滕斯坦：我不知道——我猜想大约是将商业性艺术作为题材运用于绘画之中。要想获得一幅可鄙得无人想挂的画也是十分困难的——人人都挂贴绘画……商业性艺术是人人厌恶的，显然还厌恶得不够。

斯　温　森：波普艺术是可鄙的吗？

利希滕斯坦：……噢，它涉及到我们文化之中我认为是最厚颜无耻和威胁性的特征，那些我们所厌恶的事，但这些东西却强有力地冲击着我们。我想自塞尚以来艺术已变得极端地罗曼蒂克和非现实主义，艺术以艺术为食物……它与世界的关系越来越少，它禁锢在自身内部……而波普艺术则向

---

① 此文是记者 G.R.斯温森对利希滕斯坦的访问记录。

② 波普艺术(pop art)，又译作“流行艺术”。

外观察世界；它似乎接受了它的环境，这个环境不好也不坏，但有区别——另一种大脑状态……在商业性艺术中有一些东西是可用的、强有力的和生动的。我们就运用这些东西——但我们并不提倡愚昧、国际少年主义和恐怖主义……

斯　温　森：带有敌对情绪的批评家说波普艺术并不变化它的样板。是这样吗？

利希滕斯坦：变化这一词语用得奇怪。它意味着艺术变化。它不是变化而仅仅抱怨形式……我认为我们创作与连环漫画不同——但我不愿称它为变化；我想不管变化意味着什么，它对艺术来讲都不是重要的。我创造的是形式，但连环漫画并不在我所指的意义上来构成其形式：连环漫画有它的图形但并不努力使它们紧密地统一起来。目的不同，它着意于描绘而我致力于统一。我的创作确实不同于连环漫画，即每一个斑点都绘于不同的位置，不管其差别是多么微小。差别常常不大，但却都是十分关键的……

斯　温　森：一位现代博物馆的馆长曾称波普艺术是法西斯主义和军国主义艺术。

利希滕斯坦：连环画中所描绘的英雄是法西斯主义的类型，但在我的绘画中并不将它看得很重——不看重也许有着某种意义，政治上的意义。我绘制这些英雄形象纯粹是出

于形式方面的原因，面没有其他的目的……波普艺术有着那种转眼消失的直接的和暂时的意义——那种东西是十分短命的——而波普艺术正是利用了这种“意义”，不让它持续下去，从而将你的注意从它形式上的内容转移开来。我认为在我的创作中形式的阐述将及时地变得更清晰。表面上，波普艺术似乎是一切题材，而抽象表现主义似乎是一切的审美……

斯 温 森：波普艺术是美国的艺术吗？

利希滕斯坦：人人都称波普艺术是“美国的”绘画，但其实它是工业绘画。美国受工业化和资本主义化的冲击更重更快，其价值观念似乎更为扭曲……我想我创作的意义即在于说明它是工业性的，也即是整个世界的方向。欧洲不久也将如此，因此，波普艺术将不是美国的，它将是全球性的。

(姚宏翔、泓飞 译)

波普艺术的意义所在[①]

尽管波普艺术家们从不企图形成一个艺术运动

---

① 此文是利希滕斯坦1964年1月在费城大学艺术联合会年会上的发言。

(其实在1961年,这些艺术家们很少彼此认识也很少了解彼此的创作),但似乎的确存在着某个关键点,即需要一种偏离我们当时所追求方向的表达形式,使之对我们环境的商业性方面作出专门的注释。

当然,观察一种现象的方式是多种多样的,对于一种像艺术运动一样杂乱而无定形的现象来说更是如此,并且还可以在不同的水准上来加以讨论。我并不确信一位艺术家应当比一位批评家或历史学家具有更多的能用语言表达的见识。但让我来讨论一下我所想到的一个方面。

暂且不论所有人们能够想到的影响和我想到的一些艺术运动和实际的艺术作品,例如毕加索[①]的玻璃雕塑,奥尚方和勒·柯布西埃[②]的纯粹主义绘画,在拼贴画中对实际的普通物件的运用,达达主义运动,斯图尔特·戴维斯[③]的画,莱歇[④]的画,贾斯珀·约翰斯[⑤]的啤酒瓶、枪把和旗帜,劳申贝格[⑥]的拼贴画,在卡普鲁、奥尔登堡、迪纳、惠特曼[⑦]和其他人的偶发艺术中对美国特色物件的运用,等等。暂且不论所有这些明确的影响,和那些特殊的偶发艺术和环境艺术的影响,

---

① 毕加索(Pablo Picasso),西班牙著名美术家。

② 奥尚方(Amedee Ozenfant),勒·柯布西埃(Le Corbusier),二人为法国纯粹派画家。

③ 斯图尔特·戴维斯(Stuart Davis),美国抽象画家。

④ 莱歇(Fernand Leger),法国立体主义画家。

⑤ 贾斯珀·约翰斯(Jasper Johns),美国流行美术家。

⑥ 劳申贝格(Robert Rauschenberg),美国流行美术家。

⑦ 卡普鲁(又译"卡普罗")、奥尔登堡、迪纳、惠特曼,此四人为美国偶发艺术创始者。

因为奥尔登堡和迪纳都是直接从偶发艺术进展到波普艺术的——而我则是想在另一个角度上来描述波普艺术的问世的。

波普艺术可以被视为两个20世纪艺术趋向的产物:其一来自外部——即题材;其二来自内部——即美感。当然,题材是商业主义的,是商业性艺术;但其贡献在于对"物"的孤立化和赞美。商业艺术并不是我们的艺术,它是我们的题材,在那种意义上它是一种自然;但它被认为与文艺复兴期间和自文艺复兴以来的艺术方向完全背道而驰,特别是与此前的艺术潮流——抽象表现主义背道而驰。商业性艺术将注意力集中于物而不是环境,集中于形象而不是背景,在这个意义上它是与艺术主流相对抗的。

我所指的美感是反感觉——明显的反感觉。反感觉显然与沉思、微妙的感觉色彩,神秘性和禅宗诸如此类的合作而友好的态度不相一致。历史上反感觉艺术的例子——即使近代的例子——都很难找到。反感觉正在门庭萧条而感觉则占了上风。但假如我们能记住我们与某些现代作品的最初遭遇的话,就会记得这种更新的创作似乎是廉价的、感觉迟钝的、脆弱的、粗俗的。它并不是我所指的对颜料的粗糙的运用,而显然是缺乏细微的感觉差别和适度的调整;例如,我们第一眼看到毕加索的画或第一眼看到蒙德里安[1]和波洛克[2]的作品,或者假如我们将一张立体主义的拼贴画

---

① 蒙德里安(Piet Mondrian),荷兰抽象画家。

② 波洛克(Jackson Pollock),美国抽象画家。

或一件弗朗斯·克兰[①] 的作品与任何过去的绘画杰作进行比较的话，就会对此有所认识。比较一下杜米埃[②] 与波提切利[③]。在 19 世纪中叶库尔贝[④] 的观众把它视为轻率的和无艺术性的，而凡·高[⑤] 和福维斯也被人们用这种眼光来看待。但这里所指的现代艺术作品主要并不是反感觉艺术——它们还描绘了许多其他的性质；但它们确实包含一点这样的成分，而这种反感觉的成分在波普艺术界则获得了更为强烈的描绘。

但艺术作品不可能真正成为是迟钝感觉的产物——这仅仅是一种风格或姿态。然而，它是我们题材的一个真实的性质——即波普艺术所涉猎并加以扩大的特别笨拙的、希奇古怪的和出于私利的商业性艺术。既然艺术作品不可能真正是钝化了的感觉之产物，那么起先看来是轻率和粗俗的东西会及时转变成一种胆识和力度，那种隐藏着的精妙不久就会明朗化。

我认为反感觉是一种非常富有近代艺术特征的姿态，它与文艺复兴时期的转换，逻辑展开，有目的细微差异和优美等各个特点毫无相似之处，正是在这一意义上，我说它富有时代气息。虽然反感觉似乎是心不在焉的、机械的、感觉迟钝的和突兀的，或者受支配于事先的非艺术的决定，但它的真正意义，我认为是存在于艺术家在表演虚张声势的艰难技艺时的个人的感觉

---

① 弗朗斯·克兰(Franz Kline)，美国抽象画家。

② 杜米埃(Honore Daumier)，法国政治讽刺画家。

③ 波提切利(Sandro Botticelli)，意大利文艺复兴时期著名画家。

④ 库尔贝(Gustave Courbet)，法国 19 世纪现实主义画家。

⑤ 凡·高(Vincent van Gogh)，荷兰印象派画家。

之中，而实际上它是真正尊重一切的感觉。假如波普艺术成功的话，这就是它的意义所在。

它也许还有其他的意义：厚脸皮的勇气，与现代生活的视觉性事物进行竞争，美国式的乡土气息，等等。

用十分类似的方法，我们也许会看到20世纪的这种向反感觉追近的艺术趋势，将我们的商业化环境中现成的无感觉联合在一起，去构成波普艺术。

（姚宏翔、弘飞 译）

夏皮罗

夏皮罗(Miriam Schapiro,1923～　　)美国著名女画家。出生于加拿大多伦多市。曾就读于衣阿华州立大学,先后获得文学硕士和艺术硕士学位。夏皮罗还是洛杉矶女子学院、墨西哥州瓦伦西亚艺术学院和纽约市女子艺术学院的创办人之一。自1979年起,夏皮罗在美国各地和世界许多地方举办过作品展览。

我怎样创作《和服的剖面》

布里·布隆迪给了我一本书，她是我在加利福尼亚时的女助手，那是一本关于日本和服的书。我通常在创作之前对感兴趣的事物谈论数年的时间，她记得我曾谈起过布片、和服、日本，所以她送给我这本书。

立即……我选择了一条特殊的和服。它使我想起了一种立体主义的关系，在那里垂直的条纹被分割成奇异的小块，类似于一种几何分割，在立体主义绘画中，当分割确实是“立体主义体系”的一个部分时，那是诉诸感觉的。当我在大学时代第一次了解立体主义时，我想每一“小块”都是回复到原来感觉的分割的一种孤立的现象。我并不知道一个被设计出来的体系会如格里斯[1] 的作品一样易于复制。

然后在同一本书中我发现了腰带的独特图案，最后找到了鞋的独特图案。我将二者作为灵感来加以运用。

---

[1] 格里斯（Juan Gris），西班牙立体主义画家。

安德烈·埃默里奇在展览开幕前三个月(1976年9月)邀请了我。我去了画廊在那儿呆了一会儿,记得我在那儿的最近一次展览,看到这巨大的画廊里到处挂满了像邮票似的60×50英寸的绘画,处于这样的空间中我感到很不愉快。

因此我测量了整个空间,回到家里,想得很多。我认识到假如我以一件作品占据画廊的大部分空间,那将是一种"说些什么"的非常直截了当的方式。我问自己想说什么,然后问自己想对谁说。

我想我从加利福尼亚回来了,我又一次在纽约城家中住了一段时间,并作画。

……既然从1976年起我已永久性转向女权主义,因此我想直接对女人说话。我选择了和服作为新女性的礼服。我想使新女性的服装显示其自身职能的权威及其内在的力量。我想使这些服装显得富丽堂皇;这意味着我假想能用上大量的金银色。我想使这些服装显得清新明朗,同时还想使它们成为我的——及其他妇女的代言人。后来我记起男人也穿和服,因此这件作品最后就具有了一种兼性的品格。这很好……

我画好了《和服的剖面》的黑白部分。我决定加以发展,以两种方式。我制作了一幅幻灯片……走到楼下的吉姆画具店,在静电复印机上复制了一张彩色的幻灯片。然后我翻转倒置了那张幻灯片(请记住它有三个基本元素——和服、鞋和腰带三种图案)。然后静电复印多次,再翻转倒置再静电复印多次,我把所有这些片子拿到楼上的工作室,进行创作。

我构想了一种交响诗的形式,开始对片子上颜色,

使色(犹如音乐)流过形式而创造出一种色彩—时间效应。

我叫来了裱画师(杰克·汤姆林),告诉他我的计算结果,使他了解我要的框架大小。我决定在原版片边上放上九个框架。每个框架装上一张彩色片子,每四张一组,构成整体的一个部分。第一部分是灰白的,第二部分是原色的,第三部分是黑色而强烈的,最后是渐进性红色——结尾。

最后稍稍提一下和服以外的形式因素。为何要放上鞋和腰带?

……我需要在和服的边上放上二种可选择的形式。一种是几何的,一种是曲线的。我翻遍了整本和服书才找到我需要的形式。我将"鞋"改造成一种大胆的形式,而且以鞋作为整个画的结尾,以使这幅画能走动起来,大摇大摆地走向80年代。

"剖面"部分——那一部分并没有和服的轮廓外形——是布片本身的迸发,要求以另一种关系来加以看待,因此它们的存在则是作为陈旧花边的零料或是作为现代印第安人的棉布抑或作为绣花的茶巾或者日本现代人造丝布料而存在,这一点是十分明显的。

(姚宏翔、泓飞 译)

巴考尔

巴考尔(Lauren Bacall, 1924～　　)美国著名电影明星、戏剧演员。幼年时父母离异,从小由母亲抚养,并进寄宿学校读书。长大后成为纽约百老汇戏剧演员,曾参演过《再见,查理》、《富兰克林大街》等剧,并成为好莱坞电影演员。她曾主演过《有与没有》、《睡大觉》、《带着号角的年轻人》、《女人的世界》、《爱的礼物》等多部在美国有影响的电影。

母亲从小给我做规矩

小时候我过不惯规规矩矩的学校生活，那是因为我想要过正常的现实生活。有一回我曾在一周时间里逃了三次学——一次去了动物园，另两次是去看贝蒂·戴维丝[①] 的演出。我以我母亲的口气给学校写了一张病假条，称自己病了，并签上了我母亲的名字。后来校长办公室来了一封信，说我未去上学，希望和我母亲谈一谈。多么悲哀啊！我流着眼泪对母亲说："哦，妈妈，原谅我吧，我永远不再这样了。"母亲问我是怎么逃学的。我坦白地告诉她是我用她的名义写了病假条并签了她的名字。母亲责问说："难道你不知道这是违法的吗？难道你不知道你这样做会进监狱吗？"我不知道我那时是怎么了，不知道我怎么会干出那种事情来。作为一个女孩子，当时我根本不知道什么是真理。那样的事只是调皮吗？或者那是我父亲颓废性

---

① 贝蒂·戴维丝(Bette Davis)，美国早期著名女影星。

格[①] 的遗传？我还记得我 11 岁时的另一件事情。那时我和朋友们经常经过一家廉价商店。在那家商店你可以只用五分硬币或十分硬币就买到称心如意的任何东西。由于我当时没有钱，因此我那时喜欢望着柜台里琳琅满目的商品想象着自己将来把它们买回家时的情景。有一次我看到一个柜台上放着一个铅笔盒——非常便宜的小铅笔盒，而到那时我还从来就不曾有过一个，我是多么希望有一个啊！因此很不应该地，我随手拿走了那个铅笔盒。我想大多数孩子在他们的幼年时期都曾做过同样的事，特别当你没有钱的时候，甚至连一个廉价的铅笔盒都买不起的时候就有可能做出那样的事。当时我像平常一样回到家中，母亲注意到了我手中的铅笔盒。她拉住我的双臂，看着我说："你什么时候有这个铅笔盒的？"

"我捡到的。"我不敢看母亲的眼睛。

"你在哪儿捡到的？"

"在路上捡到的。"

"你在撒谎。这是一个新铅笔盒。现在你老实告诉我你是在哪里得到它的。"

我的下颏颤抖着——我无法抑制住它——我瞒不过去了，我为我的所做所为而感到害怕。"我在廉价商店里拿的，"我小声回答，声音小得只有小鸟才能听到。

"那好，你现在就回到那里，把铅笔盒还给商店。你到了那里就把铅笔盒交给柜台里的女营业员，告诉

---

① 巴考尔的父亲性格怪癖，常打骂巴考尔和她的母亲，巴考尔少年时父母就离了婚。

她你拿了他们的铅笔盒,并且一定要道歉。"

"我不敢那样做,我怕人家会惩罚我!我能不能就把铅笔盒悄悄放在柜台上,然后走掉呢?"

"不行,你必须照我说的做。这是给你的一次教训。随便拿人家的东西就是偷窃,是违犯法律的。如果你现在就把它还回去,人家是不会对你怎么样的。"

母亲跟我一起去了那家商店,和我一起走进去,并静静地站在一边看着我向女营业员坦白自己的过错。那位女营业员取回了铅笔盒。这件事是我永远不会忘记的一次经历。

(陈海东 译)

赫本的演出打动了我

在观赏了名剧《哈姆雷特》之后数年,我又看了《费城的故事》,该剧的主角是我特别喜爱的凯瑟琳·赫本[①]。我又一次坐在我坐过的那个包厢里,但是这一次剧院里的气氛与上回吉尔古德[②] 演出时完全不同。观赏一位电影明星在舞台上的表演令人感到十分刺激。由于该剧的广告称该剧是一出喜剧,所以观众们

---

① 凯瑟琳·赫本(Katharine Hepburn),美国著名女影星,曾四次荣获奥斯卡最佳女演员奖。

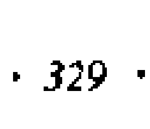
② 吉尔古德(Arthur John Gielgud),英国著名戏剧演员、导演,主演过《哈姆雷特》等名剧。

更是带着异样的心理步入剧院的。

凯瑟琳·赫本真令人感到惊讶和不可思议，她将她的非凡的个性和品格完完全全地呈现在你的眼前。她是那样的端庄美丽，那样的趣味横生，那样的动人心魄。演出是那样的成功和有趣。男主角的名字——约瑟夫·考顿和凡·赫夫林，我过去未听说过。雪莉·布丝坦担任第二女主角。赫本的服装轻柔而优雅，她的一头披肩秀发异常亮丽，她的形象光彩照人，整个剧场里充满了欢声笑语。她竟然能给人以如此大的快乐！

我能做到这样吗？当时我想。能使一屋子的人，特别是自己的家庭成员笑出声是一回事，而能令毫不相识、素昧平生的陌生人笑出声则又是另外一回事。那天下午，凯瑟琳·赫本使我感到了生活的乐趣，并使我确定了终生做一个演员的志向。

（陈海东 译）





汉　森

汉森(Duan Hanson, 1925～　　)美国著名超写实主义雕塑家。出生于明尼苏达州。曾先后就读于鲁特学院、华盛顿大学和马卡里斯特学院、克兰布鲁克艺术学院,获艺术硕士学位。汉森用写实手法从事创作。他从日常生活中选择他的人物原形,把这些人物塑造成真人大小的塑像,并给他们着色着装。他创作过许多当代普通美国人的塑像,其中有白领阶层的先生和太太,也有蓝领工人和老年人,这些人物形态各异,有的站着,有的坐着,有的躺着……栩栩如生,乍看起来与真人无异。汉森的写实主义创作曾在艺术界引起很大争议,但他的声望却愈来愈大。

反映生活的艺术才能长久[①]

蔡　斯：你制作一件人物雕塑要花多少时间？

汉　森：尽量不超过三小时——先制作一条腿然后另一条腿，向上做到脖颈，然后手臂和头部。

蔡　斯：你的雕塑是裸体的还是穿衣服的？

汉　森：噢，是裸体的。

蔡　斯：然后再给雕塑穿上衣服吗？

汉　森：是的。

蔡　斯：你到街上去为它们买服装吗？

汉　森：有时去街上买，特别是碰到那个胖妇人那样的大件雕塑时就不得不去街上买了。买这些衣服很费事。25 美元给她买了一件浴衣。不能去廉价商店，这个拿吸尘器的妇女是我婶婶。她还把自己的衣服给了我，我把它们穿在雕塑上。我喜欢这样，很有趣。她给了

---

① 节选自 1972 年 11～12 月号《美国艺术》刊登的琳达·蔡斯等与杜安·汉森的访谈记录。

我那些衣服着实帮了很大的忙。否则我就得去廉价商店挑衣服了。拳击手的服装有时得花上一百多元。

蔡　斯：你想把拳击手的鞋变得看上去像旧的一样吗？

汉　森：噢，我得把它们弄脏一点。我还搞点血污上去，但得有分寸。就像我制作的那些士兵，我差一点就把它们卖给加拿大的博物馆了，只是血污太多了一点……

蔡　斯：你画过画吗？

汉　森：我从未画过画。所以给雕塑上色彩就很困难。当我开始给它们上彩时，我用松香水调一点颜料。然后把这点颜料涂在重要部分。我开始用的是丙烯酸颜料，但干得太快而且还要变色。所以我换用了油画颜料。也稍为有点变色；稍为变深了一点，但不多。肤色是最主要的。

蔡　斯：你的雕塑全部上色彩吗？

汉　森：是的，但给一个三维表面上色彩是一件困难的事。当你给下部上好色彩后站起来一看，就发现色彩变了，所以得从各个角度试试。这给我出了难题。色彩必须调和，具有正确的涵义和色调。这其实很有趣，但把我搞得够呛。

蔡　斯：这些技巧是你自己发明的吗？

汉　森：是的。

蔡　斯：约翰·德·安德烈亚的人物雕塑上彩吗？

汉　森：是的，他是用喷枪上彩的。我想我总有一天会用喷枪上彩的，因为现在这样上彩稍微有些不均匀的地方。但我喜欢现在这种办法，因为这样色彩效果更强。我对这种事情更关心。谁会在意你用画笔还是用喷枪呢？或者用粘土塑制还是直接用人体模塑呢？重要的是最后的结果。我可以用粘土直接照人体来塑制，但这要花六个月的时间，只是我不能把人体模特儿用这么长时间。然而，谁会在意呢？谁会知道其中的差别呢？有什么用？只要适合你创造出最后的效果，那种方式你就应当加以运用。否则你会纠缠于无关重要的事情里面去的……

蔡　斯：你觉得你的雕塑或你构思雕塑的方式与新闻手段或照相有关吗？

汉　森：噢，有些意象是有关的。我会参考报纸上的图片，特别是那些体育运动和战争的场面。有时看到事故或战争这类可怕的场面，那种意象是强烈的，但假如我试图把它描绘出来，却并不成功。有一次我曾试图描绘足球运动员也没成功，因此我把照片作为出发点来使用。至于日常生活的情景，我只依赖想象。

蔡　斯：艾万·卡尔帕对新现实主义的定义之一是它不作任何评论；它是客观的。

汉　森：是的，他是指绘画。这条定义在某个方面适合于我，在另一方面则不适用于我。新现实主义绘画反映了日常生活和我们对所认识和

碰到的意象所进行的思索。但与波普艺术不同，它更为含蓄；它只是不带评论地取用这些题材。但对我来说那还不够。我要进行评论和被批评，我所做的是为了给人以震动。我觉得要参与那些失败的事业、革命等等。我对世界感到不满。我并不认为能改变这个世界，我只是想表达我的不满情绪。人人都觉得不满。如果艺术家没有反映这种不满，说它是不存在的，我想他是不忠实的。我试图忠实于我的感情，忠实于别人的感情，并加以表达。假如艺术不能反映生活，那就不是艺术，就不会久长。换句话说，它只是一种装饰。一种挂在墙上的好看的东西。它也给我们以愉快，但它的意义何在？它仅仅是对一个并不存在的世界的一种令人幸福的反映，即是一种虚假的反映。

（姚宏翔、泓飞 译）

梦　露

梦露(Marilyn Monroe，1926～1962)美国著名女影星。出生于洛杉矶。父亲是面包师，但在她出生前即已去世。母亲精神失常，因此梦露从小孤苦无依，曾住过孤儿院，又曾为逃避孤儿院的非人境遇而与一个工人结婚，当时她仅16岁。20岁后梦露步入影坛，由于她美丽动人而使她成了好莱坞最著名的性感女影星。可是梦露并不因此而感到幸福，她精神痛苦，时常失眠，她渴望有个温暖的家和一个可爱的孩子，但她结婚数次都没能实现自己的愿望。1962年8月的一天，人们发现她死在洛杉矶自己的住宅里，至今不知是自杀还是他杀。

给诺尔曼[1]的信

亲爱的诺尔曼：

写到"诺尔曼"这个名字我就有些滑稽的感觉，因为我自己的小名叫诺尔玛，因而这就好像是在给我自己写信似的——

首先，我得感谢您邀请山姆[2]和我在礼拜六那天访问您和海黛[3]——那一天真是一个愉快的日子。我很高兴与您的夫人会面，她对我是那样和蔼可亲——真希望再有——

最要感谢您的是您的那本诗集——我躺在床上，花了礼拜天整整一个上午的时间才把它读完。它给我的触动实在太大了——从前我总是想，要是我有一个孩子，我就只要一个儿子——可读了"给帕特丽夏[4]

---

① 诺尔曼(Norman Rosten)，诗人，玛丽莲·梦露的朋友。这封信写于1955年。

② 山姆(Sam Shaw)，摄影师，玛丽莲·梦露的朋友。

③ 海黛(Hedda Rosten)，诺尔曼的妻子。

④ 帕特丽夏(Patricia)，诺尔曼与海黛的女儿。

的诗"之后——如今我知道将来我会对一个小姑娘倾注更多的爱——不过，从前的感觉也许只是一种弗洛伊德心理现象或其他什么——

我以前偶而也写点诗歌，但一写诗歌我就会感到心头郁闷。看过我写的诗歌的人极少——(事实上大约只有两个人)——他们说我的诗也令他们感到压抑——其中一人还哭了，这人是我的一位老朋友，我们俩已相识很久。

希望再次与您相见。

再次表示谢意。

并表示我对海黛、帕特丽夏和您最诚挚的问候！

玛丽莲·梦露

(陈海东 译)

由愿望引起的错觉[①]

我想我大概已怀孕二三周时间了。我的乳房疼得都不能碰——以前从来没有发生过这样的事，即使在它们疼痛时——而且从礼拜一开始我就一直感到有些肚子痛并有些秽物——现在秽物和疼痛仍在不断有所增加。昨天我整整一天没吃东西——而且昨天夜里我

① 这是玛丽莲1957年写给朋友诺尔曼·罗斯滕一家的一封信的摘要。信中玛丽莲自称已怀孕，实际上那时她并未怀孕。玛丽莲渴望有一个孩子。

吃了四片大剂量安眠药——这相当于八片小安眠药的剂量。

我会因为空腹服用安眠药而使胎儿死亡吗？(除此之外，我还喝过雪莉酒)

我该怎么办呢？要是胎儿还活着，我想保住它。

(陈海东 译)

给莱斯特的信[①]

莱斯特，亲爱的：

我仍然躺在这儿的床上。我一直躺在这儿想——尤其想到你……想到我们不久前的政治对话：我收回自己说过的"没有任何人"的话。你看洛克菲勒这人怎么样？首先他就像《纽约时报》所说的是一个共和党人；其次，也是最令人感兴趣的，他比许多民主党人还要慷慨大方。说不定他还会取得进展？可这一次，汉弗莱可能是唯一有希望的。但谁知道呢？因为要发现有关他的事情是相当困难的。(我心中没谱！)当然，史蒂文森也许能赢，如果他对人们讲话能够少一点书生气的话。当然，至今从未有什么人像尼克松一样，因为

① 这是玛丽莲·梦露1960年3月写给《纽约时报》编辑马克尔·莱斯特的一封信。在这封信中，玛丽莲谈了自己对当时美国总统竞选的一些个人看法，从中可见她对政治和政治人物是相当关心的。

他们中其余的人起码是有灵魂的！最为理想的是，若贾斯蒂斯·威廉·道格拉斯当选，他将会是最好的总统，可他离了婚，所以他不可能赢——不过我倒有一个想法——是否由道格拉斯当总统而肯尼迪当副总统，那样一来，本不会投道格拉斯票的天主教徒就会因肯尼迪的缘故投他的票，那样他离婚与否便无关紧要了！而那样的话，史蒂文森可以担任国务卿！

真的，正如你的密探已向你汇报的那样，我经常到你住的大楼来看医生[①]。我不许你窥探我的私事，即使在我隐藏到我那索马里猎豹服中时也不许。我要你把我想象成一只食肉动物。

爱你并吻你

玛丽莲

（陈海东 译）

给李与保拉的信[②]

亲爱的李和保拉：

克里斯医生把我送进了纽约医院——精神病科，该科由两名治疗白痴的医生负责。他们两人都不该做

---

① 玛丽莲的医生克里斯与莱斯特住在同一幢大楼内。

② 玛丽莲·梦露曾因劳累、精神有些失常而被送入医院治疗，但她不适应医院的环境，这封信就是她在当时（1961年）写给朋友的求援信。

我的医生。

你们一直未得到我的消息，这是因为我和这里所有可怜的傻子关在了一起。如果让我待在这个恶梦般的地方，我肯定会死的。请救救我，李，否则这将是我生命终结的地方——也许你们可以给克里斯医生打个电话，让他确信我在这儿精神上不适应，因此必须回去……李，我记得你曾经说过“艺术总是远远地走在科学的前头”。

我要把这儿到处充斥着的科学的记忆——它们就像尖声叫喊的女人之类的东西一样令人厌恶——都忘却。

请救救我——要是克里斯医生向你保证我没问题，你就向他说明我不能待在这儿。

我不属于这儿！

爱你们的

玛丽莲

（陈海东 译）

卡普罗

卡普罗（Allan Kaprow，1927～　　）美国著名美术家，偶发艺术主要创始人。早年在纽约市汉斯·霍夫曼学校学习，曾随作曲家约翰·凯奇学习音乐，后又曾于哥伦比亚大学专修过艺术史课程。自1952年起，卡普罗开始在各地举办作品展览。1959年卡普罗在一篇文章的标题首次使用了"偶发艺术"这一词汇，同年他在纽约的鲁本画廊展出了《6个部分和18种偶发艺术》，使"偶发艺术"成为一种艺术形式而被传播。

波洛克[1]的遗产

那个时候，我们所面临的那种艺术，突破了传统的界限，用它本身来充实我们的世界。这种艺术，从含义、外观到内在的驱动力，相当尖锐地突破了至少是自古希腊以来的画家们的传统。波洛克最近对传统的毁坏或许是一个转折点，它比我们不久前认识的更多地涉及宗教、巫术和生命。因此，这是一个非常重要的阶段，它超前的方式，为我们提供了一种解决我们过去对被迫在艺术中掺入生活的抱怨的办法。但我们现在该做什么？

有二种选择。一种是在这个方向上继续。变化着波洛克的美学原则，既不脱离它，也不深化它，或许能创作许多好的"接近绘画"的作品。另一种选择是完全摆脱绘画，我指的是我们熟悉的那种唯一的、平面的、长方形或椭圆形的绘画。我们已经看到波洛克是如何近乎完美地创作它的。在这个过程中，他出人意料地

---

① 波洛克，美国著名抽象表现主义艺术家。

赋予了一些新的、很难探讨的价值，但它们却接近我们目前的选择。也就是说，他所发现的记号、姿态、颜料、色彩、坚固的、柔软的、流动的、凝固的、空间、世界、生和死等种种事物，既质朴又厚实，每一位受到此类刺激的艺术家都已发现过这些东西。但是波洛克的发现似乎有一种特别令人着迷的质朴和直接性。在我看来，他是惊人的孩子气，在他的作品中涉及的素材就像是一些初次看见的事物的凝固。我早就说过，对他做的每一件事，他都有一种盲目的、无声的自信，即使是行将终结。我强调的这一点不能被看作一个简单的问题。有些人可能幸运地有了这方面的足够的感觉，我希望在不久的将来，对波洛克个性中的这种禅的特性的仔细研究将得以进行。无论如何，除了极少的例外，我们可以这样认为，西方艺术在获得自己的过程中需要更多的间接的东西。或多或少地同样地强调"事物"和它们之间的关系。不管怎么说，杰克逊·波洛克的作品不是这样。它是非常坦白、毫不做作，没有被职业技巧和训练污染的——是一种直接的产物。他从未过于做作，而是自然地达到这种效果。这本身就足以给我们某种启发。

事情是这样，在我看来，波洛克把我们推向这么一个关口，我们必须变得迷恋甚至迷狂于我们日常生活中的空间和对象，包括我们本身、衣服、居室，如果需要的话，甚至是42大街的宽广。由于无法满足于其他感觉的颜色的提示，我们将利用视觉、声音、运动、人、气味、触觉等特殊实体。新艺术的每一种对象都是物质性的：颜料、椅子、食物、霓虹光、烟、水、旧鞋垫、狗、电

影，以及被当代艺术家发现的其他事物。不仅这些大胆的创造者首先向我们展示了我们生活于其中的世界，而且他们彻底地显露了闻所未闻的偶发艺术和事件。它们出现于垃圾箱、警务公文包、饭店大厅、商店橱窗、大街、被感觉于梦中和可怕的突发事件中。是一种压碎的草莓味，一封朋友的来信，一张广告牌，门前的三个水龙头，一道抓伤的痕迹，一声叹息或没完没了的讲演，一道掠过的闪电，一顶投球手的帽子——对新的凝固艺术来说，一切都变成了材料。

如今的青年艺术家无须再说："我是一个画家"，"一个诗人"，或"一个舞蹈家"。他就是一个"艺术家"。全部生活都对他开放。他将发现普通的事，普通的意义。他将不再试图使它们变得特别。唯有真实的含义是被关注的。在虚无之外将发现超凡脱俗，并且这或许是同样虚无。人们将是愉快的或恐怖的，批评将被拒绝或令人感到有趣。但我相信，这将是 20 世纪 60 年代的炼金术。

（姚宏翔、泓飞 译）

所谓"偶发艺术"

如果你还没有见过偶发艺术①，就让我收集一些

---

① 偶发艺术（英文作"Happening"），一种常将观众卷入的即兴自发的表演艺术或大型拼贴艺术。

它们的重要片段，使你得到一个概观。

每个人都挤入了闹市区的一个阁楼，拥挤着，就像在一个洞里，里面很热，到处都是大的纸板盒；它们一个挨着一个。开始移动，滑行，在各个方向上像醉汉一样摇摇晃晃，冲入人群，互相碰撞，伴随着四个声嘶力竭者的叫声。好，这次是冬天了，很冷，很黑；一切都在蓝色的微光中有节奏地时隐时现，三个巨大的、棕色的粗麻布袋结构拖着庞大的冰块，石头碰击它，使它失去大部分，碎片从顶上掉下来，撒在每一件东西上。成百的铁桶和加仑酒壶挂在绳子上，来回晃荡，像教堂的钟一样碰撞，玻璃撒了一地。忽然，一个模糊的形块在地板上爆裂，画家们在画布上狂涂乱抹，一排树用破布扎在一起，推向人群，驱散每一个人。迫使他们离去。有一些细棉布做的电话亭，里面有电唱机或麦克风，使你能收听到其他的每一个人。咳嗽，你在有害的烟中呼吸，或是医院里的气味和柠檬汁的气味。一个裸女在探照灯的追踪下奔跑，把绿色的东西扔进去，滑行着，移动着，投影于墙上和人们身上。描绘牛排：大的，巨大的，红色的，似皮的，平的等等。你作为一个观众进入，或许你会发现你完全陷了进去。当你在家具似的东西中东碰西撞的时候，有声音传来，低语般地，嘀——哒哒，爱我，爱我；阴影在幕布上晃动。电动锯和刈草机的尖叫声回响着，罐头听发出尖锐的声音。你站起来看或改变位置或者出众的男孩和老妇在你面前大声地问答问题。长时间的沉默，这时什么也没有发生。你感到伤心，因为你付了1.50美元。这时砰的一声！你一下子面对着一面镜子，它贴着你，听，小巷

里传来的叫声，你傻笑是因为你害怕，因为幽闭恐怖而痛苦，和某人冷漠地谈话，但你一直在那里，参加了这次行动……电扇启动了，“新车”的气味在微风中掠过你的鼻底，剩下一堆令人抱怨、打嗝的、污秽不堪的杂物等人去清理。

此外，在纽约以外，在奥萨克有一个古泰群体，他们在旧金山、芝加哥、科隆、巴黎和米兰活动，其历史经历了超现实主义、达达主义、无声戏剧、马戏、狂欢节、所有的中世纪宗教戏剧和仪式，其中大多数我们知之甚少；只是在精神上有所感受。我所清楚的，是我发现我已决定从哲学上保留它的大部分。不管怎么说，我的基点不是试图传达那些创作了与之有一般关系的作品的人的观点，甚至也不是那些我赞赏其作品的人的观点。我的出发点是描述那些我觉得最有冒险精神，富有开拓性以及最具挑战性的东西。

偶发艺术，简言之，就是事情的发生。然而，最好的偶发艺术有一种决定性的强烈感染力——那就是，人们感觉到了“这儿发生了一些重要的事”——它们不知走向何处，也没有特别的文字观点。和以往的艺术相比，它们没有结构的开端、中间过程和结尾。它们的形式是开放的、流动的；不寻求什么，也不得到什么，除了一些引起人的特别注意的事件，它们仅表演一次，或是几次，然后就永远消失了，而新的作品将取而代之。

在我看来，偶发艺术具有区别于一般戏剧作品，甚至当今实验戏剧的决定性的特质。首先，它具备一定的环境、构思的安排和规则。最有魅力、最重要的偶发艺术诞生于旧阁楼、地下室、空店铺、自然的环境中以

及大街上，有少量的观众或一些参观者以某种方式介入事件，进入它们的各个部分，没有观众和事件的分离。舞台上能看到戏院大部分画成的窗户，连同对开幕、活人造景和闭幕的期望，已不再存在……在纯粹的户外自然环境，在封闭的肮脏的城市社区，上演激进的偶发艺术；那里是一切生长的地方（艺术当然也不例外），那是它的"栖息地"，不仅为偶发艺术提供空间、与周围事物的联系、变化着的价值，而且还有一种气氛，整个地贯穿它，任何人都能体验它。这总是真实的，这一点在我们进取的艺术接近一个易毁的、不可思议的生命时，显得更加重要。人们仅仅以一线牵着它，把它和一种易逝的、多变的形状，周围的事物，艺术家，他的作品和接近它的人连在一起。

如果我可以离题片刻提出这么一个问题，那就是为什么"好的"画廊和收藏机构（它们的装饰仍是防腐的20年代新古典主义风格）要干贮和美化那些现代绘画和雕塑，而这些作品在它们诞生的画室里看上去是那么自然朴实，这或许可以解释为什么艺术家们的工作室看上去不像画廊，以及为什么一旦艺术家的画室建成，人们总是对它疑心重重。我认为，当今艺术和它的环境之间的这种有机关系是富有意义的和必需的，它可以使作品的一种效果流产，而产生另一种效果。然而，这种展出的方式仍不断地被那些最有创见的预言家所否定，艺术家已促使我们注意这一点。因为那种平面的"展现"使人们不能感觉到那种瞬间的微妙的感受。那白色的墙，雅致的铝框，柔和的灯光，浅黄色的地毯，鸡尾酒，以及温文尔雅的谈话，看上去没完没

了。那种态度，我指的是世界观，在这种日光灯的环境中体现它本身并不“坏”，它只是没有感觉，因为没有感觉，所以几乎不能对艺术有所反映。它只是促进和宣扬赞美之词。

偶发艺术希望人们暂时抛开这些常规的方式，整个地投入到艺术的真实自然和(人们所希望的)生命中去。这样，偶发艺术就显得粗糙和突然，时常使人觉得有些“不干净”。我们或许会认识到它也是一种有机的生长的东西。任何事物，包括观众，都能在这种环境里有所收获。

谈到偶发艺术和戏剧的不同，第二个重要的区别是偶发艺术没有预先的构思。像爵士乐和当今的许多绘画，人们不可能确切地知道下一步将发生什么。行为导向任何它希望去的地方，艺术家所能控制的只能是使它保持在“运动”中。现代戏剧很少有这种没有事先准备的基础，因为戏剧总是预先写成的。而偶发艺术是在一种先导观念或不那么明朗的意向引导下在行动中展开的。

戏剧几乎把话语作为绝对的媒介。偶发艺术经常有话语，但它可以产生文字的感觉，也可以没有文字的感觉。如果有，它们也不是其他非文字因素(噪声、视觉材料、行为等等)所构成的感觉的一部分。在此，它们有一种简洁、超然的特质。如果他们没有制造感觉，它们那时听上去像声音而不负荷它们所具有的意义。不管怎么说，话语并不是必不可少的：偶发艺术可以由一大群下跌的在表演空间里盘旋的蝗虫组成。这种被期望的作为本身媒介的机会因素并不是普通的戏剧家

所期望的。

实际上，机会的介入——这是偶发艺术第三个，也是最难预料的特点。这在话剧中是极少出现的。即使有，它往往也是插入的空白的结果。在现在的作品中机会（结合着即兴创作）是一种技巧性的刻意追求，它贯穿整个作品。它是自发性的载体。是理解如何控制才能有效地产生与非计划、非控制相应特点的一条线索。我想有一点是能证实的，当今许多艺术——它们依靠灵感产生非自我意识的被期望的公认的韵味和感觉，明显的是故意安排好的。负重的一笔和大幅的摆动看上去总像在同一个点上击球。

“机会”一词和自发性相比，是一个更关键的术语。因为它意味着冒险和恐惧（这样就必须重建健全的神经，以便某些东西出现时能感到愉悦）。它也是一种方法，这种方法明显地变得非方法了。假如人们把布丁作为一种物品而非食品的话。

传统艺术是试图让艺术每时每刻都变得美好，相信这才是比生活更加真实。当艺术家直接利用机会时，它是冒了失败的风险的，这种“失败”就是指丧失“艺术性”和缺乏与生活的“相似性”。

仅仅建立一种有弹性的毫无限制的构架，就像从无数可能性中挑选出五种成分一样，几乎什么事情都可能发生。有些事总是发生，即使不那么令人愉快。偶发艺术的参观者时常不能确信发生了什么，它什么时候开始，或什么时候结束，甚至是什么时候出现了“差错”。因为往往产生这样的情况，通过发生“差错”，某些东西反而变得更“对”了。这种突如其来的近乎奇

迹的出现。是机会程序的结果。

如果人们领悟了“机会”的重要性并接受了它(这在我们的文化中是不易做到的),那么,其方法就无须剔除作品中像堆在桌上的杂物那样的混乱和平淡无奇。相反,那些使用这种方法的艺术家的一致性是很清楚的。放弃某些至今仍有特权的方面,以致人们不能总是纠正某些东西的趣味以合乎自己,这是暂时的。作品和艺术家经常出现于顶峰。而一旦他们出现于低谷,那将是一个使人倍感亲切的低谷!

我要指出的偶发艺术和戏剧的最后一个不同点,是我已经提到过,也在所有的讨论中有所暗示,这就是非永久性。偶发艺术的非预见性,作为代价,就是不能重复生产。每一件作品的表演都互不相同;在习惯形成以前作品业已结束。与此相应,构成偶发艺术环境的物质材料都是最容易损坏的一类:报纸、杂物、碎布、拼凑在一起的木板箱、割裂的纸板盒、真树、食物、借来的机器等等,在它们的任何排列方式中,它们都不能长久存在。因此,不论是好是坏,偶发艺术总是最新颖的。

偶发艺术体现了这样一种价值,在此我们不必回溯重要的历史。我们完全可以说,那些所发生的、变化的、自发性甚至是失败的愿望,对我们来说并不陌生。它们所体现的精神在接纳一切可能发生的事物这一点看显得有些消极,而就其藐视安稳这一点看又显得很勇敢。还有一点要指出的是那种“受惊”的极其神妙的体验,这就其本质而言,是现实主义传统的继续。

(姚宏翔、泓飞 译)

勒 威 特

勒威特(Sol Lewitt，1928～　　) 美国著名美术家。出生于康涅狄格州的哈特福德市。1949 年毕业于锡拉丘兹大学，获艺术学士学位。后曾于纽约现代艺术博物馆学校、纽约视觉艺术学校及纽约大学等校任教。为多种期刊、杂志撰写有关雕塑、绘画方面的文章。1971 年起，先后于纽约现代艺术博物馆、英国牛津大学、纽约视觉艺术博物馆、旧金山艺术博物馆、巴黎乔治·蓬皮杜中心等地举办作品展览。勒威特常常被称为概念艺术之父。

我的艺术观

1. 概念艺术家与其说是神秘主义者倒不如说是理性主义者。他们跃进到逻辑所不能到达的结论。
2. 理性的判断重复理性的判断。
3. 非理性的判断导致新的经验。
4. 正规的艺术必须是理性的。
5. 非理性的思想应绝对地、逻辑地加以追求。
6. 艺术家是否通过对效果受损或效果重复的作品判以死刑而中途改变主意。
7. 在从没想到完成这一过程中,艺术家的意志是次要的。他的固执仅仅可能是一种自负。
8. 当使用绘画和雕塑之类词语的时候,它们意味着整个的传统并且暗示了对这一传统的必然的接受,如此来限定那些不愿越界创作艺术的艺术家。
9. 概念与想象是有别的。前者包含着总的方向而后者是组成部分。想象填充概念。

10. 想象可以成为艺术作品；它们位于终将找到物质形式的发展链条上。并不是所有的想象都需加以物化。

11. 想象不必按逻辑顺序进行。它们会在各个出人意料的方向上发生，但一个想象形成以前，前一想象必须在脑中完结。

12. 就每一件物化了的艺术品来讲，其中有许多东西都并没有物化。

13. 艺术作品可被理解为从艺术家到观赏者的向导。但它绝不可能到达观赏者，也绝不会离开艺术家。

14. 一位艺术家与另一位艺术家的对话或许会诱导出一串想象之链，假如他们具有相同的观念。

15. 既然形式实质上并无优劣之分，那么艺术家就可随意运用，从词语表达(书写的或口头的)到物质形式都一样。

16. 假如使用了词语，并且是来自有关艺术的想象，则词语也是艺术而不是文学；数字并不等于数学。

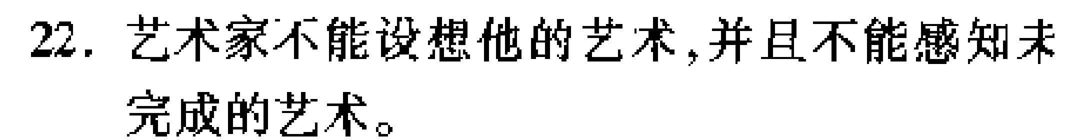
17. 所有涉及艺术和落入艺术常规之内的想象都是艺术。

18. 人们通常按当今的习惯来理解过去的艺术，因而常常是曲解。

19. 艺术的常规为艺术作品所改变。

20. 成功的艺术靠改变我们的知觉来改变我们对艺术常规的理解。

21. 想象的知觉过程导致新的想象。



22. 艺术家不能设想他的艺术，并且不能感知未完成的艺术。
23. 艺术家也许会曲解（与作者不同地理解）一件艺术作品，但仍然被那种曲解驱使于他自己的思想轨道上。
24. 知觉是主观的。
25. 艺术家不必理解自己的艺术。与其他人相比他的知觉并无优势。
26. 一位艺术家也许对别人的艺术理解得更好。
27. 艺术作品的概念可以指作品的实体或者是指其创作过程。
28. 一旦作品的构思在艺术家的头脑中形成以及最终的形式得以确定，那么创作过程则是盲目完成的。并且其间有着许多艺术家所难以料想的副效应。这些可用来构思新的作品。
29. 创作过程是机械的而且不应当受干扰。应当听其自然。
30. 一件艺术作品包含着许多因素。最重要的即是最显然的。
31. 假如一位艺术家在一组作品中运用同一形式，而改变材料，则人们会假定这位艺术家的观念纠缠于材料之上。
32. 平庸的构思不能靠精巧的制作来挽救。
33. 精彩的构思难以粗制滥造。
34. 一旦艺术家觉得技艺太好，他的作品就流于平庸。
35. 这些格言只评论艺术，它们本身并非艺术。

（姚宏翔、泓飞 译）

贾　德

贾德(Donald Judd, 1928～　　) 美国著名雕塑家和画家,"最简单派艺术"的创始人之一。出生于密苏里州的埃克塞西埃尔·斯普林斯市。曾就读于威廉-玛丽学院、纽约艺术学生联合学院和哥伦比亚大学。曾于达特莫斯学院任教。1963年起,在美国、欧洲各地举办过作品展览。贾德最初是一名画家,受巴尼特·纽曼等抽象画家的影响很深。60年代他开始转向雕塑,其作品由简单的几何形构成,注重不同材料在不同光的条件下产生的形状质感上的变化。

三维是一个真实的空间

在过去的几年里，最优秀的新创作有过半既不是绘画也不是雕塑。通常它与绘画或雕塑或多或少有些关系。这种新创作是多种多样的，其中许多东西是绘画和雕塑所没有的，有些地方不是共通的……

反对绘画和雕塑的理由听起来更为偏狭。存在着局限性。对绘画和雕塑的不感兴趣是无兴趣于再创作绘画和雕塑，而不是对那些发展了最先进形式的艺术家的绘画或雕塑不感兴趣……

绘画的一个主要缺点是它是一个平挂在墙上的矩形平面。矩形本身是一种几何形状；它显然是一个完全的形状；它决定和限制了在它上面的布置内容……

大多数雕塑是一部分一部分地制作的，然后叠加，组合而成。其主要的部分仍然是分离的。主要部分和细小部分由各种变化聚合在一起，这些变化是细微的，但遍及整体。存在着不同程度的清晰度和力度以及对一、两种基本观念的近似度……

在新的三维作品中几乎不存在上面的因素了。因

此，在这种丰富多样的创作内部的最显然的区别即是物体，单个的物体与开放的、扩展的，或多或少有点环境性的因素之间的区别。然而，在作品的性质中并没有作品外观上那么多的差异。有着刻意追求这种新创作的特点的先例。在阿普[1]的雕塑中，各个部分通常是次要的和不分离的，布赖因克西[2]的作品则常常如此。迪尚[3]的现成作品和其他的达达主义雕塑也都是一目了然的，而不是一部分一部分地组成的……迪尚的干草架接近于这种新的创作。约翰斯[4]和劳申贝格[5]的创作和其他人的装配作品和浅浮雕，例如奥特曼的浮雕，一般被认为是这种新创作的开端。约翰斯的为数很少的几件铸件作品和劳申贝格的几件作品，如戴头饰的山羊，都是这种新创作的先声……

绘画和雕塑已变成了固定的形式……对三维空间的运用并不是对一种给定形式的运用。没有足够的时间和精力来考察限制条件。因此，最广泛地加以考虑，三维空间是一个可以进入的空间。三维的特征仅是一小部分创作的特征，与绘画和雕塑比较起来是细小的……然而它的范围是如此广阔，因此三维创作也许将会分成许多形式。不管在何种程度上，它的天地比绘画大，比雕塑大得多，因为雕塑与绘画相比更为特殊，更接近于通常称做为的形式，有着某种确定的形

① 阿普(Jean Arp)，法国雕塑家、画家。
② 布赖因克西(Constantin Brancusi)，罗马尼亚雕塑家。
③ 迪尚(Marcel Duchamp)，法国画家。
④ 约翰斯(Jasper Johns)，美国画家。
⑤ 劳申贝格(Robert Rauschenberg)，美国画家。

式。由于三维的性质是不定的，不是先前给定的，也不是某种确实可信的东西，因此它可以创作任何的作品。当然在一种给定的形式之中可以创作某个作品，譬如绘画，但这样就比较狭隘、缺少力度和变化。由于雕塑不是这样一种普遍的形式，因此它只能是现在这种模样——意思是假如它变化得太多就不再是雕塑了；它就到此为止。

三维是一个真实的空间。它排除了错觉和刻板的空间，它是充满标记和色彩的空间——它摈弃了一种欧洲艺术的显著而令人讨厌的遗风。绘画中的几个局限性已不复存在。一件作品可以变得所想象的那么强有力。真实的空间本质上比在平面上作画更有力、更特殊。显然，在三维空间中作品可以呈现任何形状，规则的或不规则的，它与墙、地板、天花板、房间及房间的外部可以有任意的关系。任何材料都可加以运用，材料可以是本色的也可以是涂了色彩的。

一件作品仅仅需要是有趣的。大多数作品最后只具有一种性质。在早期的作品中呈现了复杂性，而复杂性则造就了作品的性质。在最近的绘画中，复杂性存在于形式和少量的形状之中，这种复杂性取决于各种兴趣和问题。瑙曼[①] 后来的画不比塞尚[②] 的画更为简单。在三维作品中，整个作品是依据复杂的意图而被创造出来的，这些意图不是被一种形式所分割而是被它所维护。对于一件作品来讲，不需要有许多可

---

① 瑙曼(Bruce Nauman)，美国画家。

② 塞尚(Paul Cézanne)，法国印象派画家。

以一一加以观察、比较、分析和沉思的东西。作品作为一个完整的统一体，它的性质也是完整统一的，这才是有趣的。主要的东西并不为一种传统的形式所冲淡，也不为形式的变化、温和的对比和各联结部分及过渡区域所冲淡。欧洲艺术必须得描绘一个空间及其内容，而且本身是一个自足的统一体和带有某种美学趣味。1946年以前的抽象派绘画和大多数随后的绘画将整个次要的描绘性保留在各个部分之中。雕塑也是如此。在新的创作中，形状、形象、色彩或表面是单一的，而不是完全的和分散的。不存在任何中介的和过渡性的区域或部分，即联结和转换区域。在新的创作与早期绘画和当代雕塑之间的区别犹如布鲁纳勒斯契的窗户与帕拉佐·罗塞拉的门面之间的区别，其一仅仅是一个不发达的矩形，另一则主要是高度次序性的各部分的集合。

对于三维空间的运用使它有可能运用所有的材料和色彩。大多数这类创作运用新的材料，要么是新近发明的新型材料，要么是从前在艺术中未曾使用过的材料。但直至最近工业产品的充分发达才在这方面获得了较大的进展。对于工业技术几乎没做什么事，因为花费太大，也许这种情况还得继续一段时间。艺术可以大量生产的，否则各种可能性将无法利用，譬如像制作邮票一样。丹·弗莱文[1]，那位运用日光灯的艺术家，已经盗用了工业生产的结果。材料是各种各样的，

---

① 丹·弗莱文(Dan Flavin)，美国雕塑家。



但材料就是材料——铝、冷轧钢、有机玻璃、紫铜和黄铜，等等。它们是特殊的。假如它们被直接加以运用，则更为特殊。而且，它们常常是富有侵略性的。材料冷酷无情的特性是一种客观现实。当然，材料的性质——硬性的、软性的，1/32、1/16、1/8 英寸的厚度、柔韧性、光滑性、半透明性、质朴——有着非常客观的用途。奥尔登堡[①]的软件作品所使用的乙烯塑料看上去总是一样的光滑、松弛、稍稍使人不舒服，是客观的，但它是柔韧的和可以被缝合的或充填空气和木棉，可以悬挂也可以平放在地板上，可以松垂也可以折迭。大多数新材料并不像画布上的油彩那样容易进入作品而且也很难彼此联系在一起。材料显然不是艺术。一件作品的形式与它所使用的材料是密切相关的。在早期的创作中，结构和意象是以某种中性的、同质的材料所完成的。既然多数物质并不是团团块块，因而在联结不同的表面和色彩以及联结各个部分而不致减弱整体的统一性上就有困难。

三维创作通常并不包含普通的拟人化意象。假如存在某个意象来源，那也是单一的和明晰的。在任何情况下，最主要的兴趣即在于明晰。蓬托卡[②] 的每一件浮雕都是一个形象。形象，所有各部分和整个形状是永远统一的。构成一个洞穴的各个部分既是洞穴的组成部分也是土墩的组成部分。洞穴与土墩是两个事

---

① 奥尔登堡（Claes Oldenburg），美国画家、雕塑家、偶发艺术先驱之一。

② 蓬托卡（Lee Bontecou），美国雕塑家。

物，但毕竟也是同一个事物。各部分和各区域对于洞来讲既是径向的也是同心的。径向的和同心的各部分或多或少以直角逐一相交接，这在古老意义上即为结构，但对于单一的形式来讲都是次要的。大多新创作没有通常意义上的结构，尤其是奥尔登堡和斯特拉[1]的作品更是如此。张伯伦[2] 的创作中确实有着构图。蓬托卡的单一形象与稍稍见之于半抽象绘画中的形象在性质上并无大的区别。形象基本上是单一的情感化的形象，它不会在很大程度上类似于陈旧的意象，但在它上面则附加了内在的或外部的参照物，如暴力和战争。附加物不知怎么是形象化的，但形象是新鲜和令人惊异的；形象从不成为整个作品，从没有这么强有力，从没有如此明晰和富有进攻性。鹿洞就像是一件奇怪而危险的东西。其性质是强烈的、严密的和使人迷惑的。库什姆用白色覆盖物遮盖的船和家具有着一种相似的紧张度和迷惑性，也是奇怪的物件。库什姆感兴趣于让人着迷的重复，这是一种单一的兴趣。伊瓦斯·克兰[3] 的蓝色绘画也是严密的和强烈的。

绘画中的树林、人物、食品或家具有着一个形状或含有情感色彩的形状。奥尔登堡已将这种拟人化发展到了极端从而创造了情感化形式，以他看来，情感化形式是基本的和生物心理学的形式，与物件的形状一样，而依赖于喧哗炫耀来搅乱人性在一切事物中自然存在

① 斯特拉(Frank Stella)，美国画家、雕塑家。

② 张伯伦(John Chamberlain)，美国雕塑家。

③ 伊瓦斯·克兰(Yves Klein)，美国新现实主义画派奠基人之一。

的观念。更进一步，奥尔登堡避免使用树和人的形状。所有奥尔登堡运用的十分拟人化的物质是人造的——这立即变成是一种经验主义。许多人制作了这样的作品从而体现了他们的偏爱。犹如一个蛋卷冰淇淋那么实际，许多人作出了一种选择，而更加接受它的外观和存在。这种兴趣在最近的室内用具和固定装置上有更多的体现，特别是在卧室的家具上，在那儿的选择是公然的。奥尔登堡将接受或选择的形式加以夸张，并变成他自己的形式。所制作的一切不是完全客观的、纯粹实际的和仅仅存在的。奥尔登堡没有通常所称的那种结构而干得十分出色。大冰淇淋的冰球和蛋卷锥已经足够了。整个东西是一种意义深刻的形式，犹如有时出现于原始艺术中的一样。三层厚卷层和顶端的一个小球就足够了。悬挂在两个点上的一簇松软的火烈鸟毛也足够了。简单的形式和一两种色彩照旧标准来说是太少了。假如将艺术中的变化作向后的比较的话，似乎已大为减少，因为旧艺术的特征是众多的而现在的艺术却少得多。但显然新东西更多，如奥尔登堡的技艺和创作材料就更为丰富。奥尔登堡需要三维空间是为了模仿和放大一个实际的物件，使之等同于一种情感化形式。假如一个汉堡包被涂上了色彩，它就会保持某个传统的拟人化的形象。乔治·布雷希特[1]和罗伯特·莫里斯[2]运用真实的物件，但却依赖于观者对这些物件的知识。

---

① 乔治·布雷希特(George Breathitt)，美国雕塑家。

② 罗伯特·莫里斯(Robert Morris)，美国雕塑家。

张伯伦创作中的构成和意象基本上与早期的绘画一样,但这些意象和构图对于杂乱的外观来讲是次要的,而且开头是被材料所掩蔽的。那个扭曲的罐头即是这样。它起初是中性的,不是艺术的,后来似乎是客观的。当结构和意象变得清晰,似乎存在着太多的罐头和空间,比正常情况有着更多的偶然和碰巧。中性、冗长、形式和意象诸方面如果没有三维空间和特殊的材料就不能同时存在。色彩也既是中性的也是带情感的,不像油画色彩,有着广泛的应用范围。大多数色彩是必要的,这与绘画不同,因而被运用于三维创作之中。色彩决不是不重要的,不像通常在雕塑中的色彩那样无关重要。

斯特拉的塑制绘画包含了三维创作的几个重要特征。他的作品的外围线条与内部的线条相呼应。笔触是无联系的各个部分。画面比通常更远离墙壁,尽管仍然与墙壁保持平行。由于画面是特殊地单一化的,包含很少的空间或没有空间,平行的平面不平常地与墙壁远距,因此次序是非理性主义的和潜在的,但确是次序,犹如一种连续的次序,一个接着一个。这样一幅绘画不是一个形象。其形状、单一性、设计、次序、色彩都是特殊的、强有力的和富有进攻性的。

(姚宏翔、泓飞 译)

英迪安娜

英迪安娜(Robert Indiana，1928～　　)美国著名女流行美术家。出生于印第安纳州的纽卡索市。曾在约翰·海伦艺术学校、穆森-威廉斯-普罗克特学院、斯科维根绘画雕塑学校、芝加哥艺术学院、苏格兰爱丁堡大学等多所学校学习。并曾获富兰克林-马歇尔学院和印第安纳大学的荣誉艺术博士学衔。英迪安娜一生创作丰富，曾于美欧各地举办过多次作品展览，颇有影响。

波普艺术是速溶咖啡[1]

斯 温 森：什么是波普艺术？

英迪安娜：波普艺术是过去20年里所未曾出现过的一种艺术。这基本上是一次回复到描绘性视觉信息的转向……在抽象派对发源地探索了15年之后艺术又突然回到了母亲的怀抱。波普是艺术重新服务于世界。它使艺术重上轨道。它是美国的梦，它是乐观的、丰盛的和乡土气息浓厚的……

纯正的波普艺术从当今所有的交流过程中吸取它的技艺……

斯 温 森：波普艺术将替代抽象表现主义艺术吗？

英迪安娜：在永久性的“美国绘画中的新意”展览上，它将替代抽象表现主义，在先锋主义收藏家的最新的收藏品中，它也将替代抽象表现主义，但在整个美国却不会替代抽象表

---

① 此是记者G.R.斯温森对英迪安娜的访问记录。

现主义。一旦抽象表现主义克服了其非物性这一局限，它就易于成为与法国印象主义一样具有装饰性。就波普艺术而言，它有着某种粗糙和对事实的过分强调，这使它不能成为室内装饰的不可缺少的好手。

斯温森：波普艺术会继续存在下去吗？

英迪安娜：也许会继续10年，假如有相当于抽象表现主义的15至20年的话，那它将在新闻媒介日益加速的日子里有出色的表演。如果有20年，它将必须面对1984年……

斯温森：波普艺术很容易吗？

英迪安娜：是的，它抵制了一位著名批评家的格言：伟大的艺术必须是艰深的艺术。波普是速溶咖啡……对它的理解犹如观看耶稣受难一样一目了然。它的感染力与它的范围一样广阔；它是近代电影中的宽银幕。它并不是僧侣统治之下的拉丁文，它是通俗的艺术……

斯温森：波普艺术可爱吗？

英迪安娜：波普艺术的可爱之处就在于它接纳一切……生活中一切更为普通的方面，对此，出于各种不同的美感上或道德上的考虑，其他的绘画流派则将之摈弃或忽视。在波普艺术中一切都成为可能。波普仍然是艺术，但决不是为艺术而艺术。也不是新达达主义的反艺术的表现形式：它的参与者不是愁眉苦脸的知识的、社会的和

艺术的反叛者。

斯 温 森：波普艺术是美国的吗？

英迪安娜：是的。美国确实处于波普艺术的中心。虽然英国是艺术之父，但它的波普艺术，也受到了美国的影响。美国化是一条奔腾不息的河流，它的旋风横扫每一大陆。法国波普艺术稍带了一点法国色彩；亚洲波普艺术当然来自美国(请记住香港)。其形式差不离是可口可乐、汽车、汉堡包、自动电唱机。这是美国的神话。因为它是世界所有可能的最好模式。

(姚宏翔、泓飞 译)

奥尔登堡

奥尔登堡(Claes Oldenburg,1929～　　)美国著名抽象画家和雕塑家。出生于瑞典斯德哥尔摩。50年代在美国耶鲁大学、芝加哥艺术学院学习。年轻时曾周游美国和欧洲,并去日本观光。奥尔登堡兴趣广泛,他创作油画、雕塑以及素描,也喜欢创作诗歌和散文。1960年起奥尔登堡开始陆续于纽约、巴黎、伦敦、斯德哥尔摩、芝加哥、洛杉矶、阿姆斯特丹等城市举办和参加美术展览。奥尔登堡也是“偶发艺术”的创始者之一。

我追求一种艺术

我追求一种艺术，它是政治的——色情的——神秘的，而不是一屁股坐在博物馆里。

我追求一种艺术，它自由生长而全然不知自身是一种艺术，一种从零为起点的艺术。

我追求一种艺术，它将自身纠缠于日常的废物之中，然后从里面浮到表面。

我追求一种艺术，它模仿人类，它是喜剧性的，如果必要，它是狂暴的，或者任何可能的形式。

我追求一种艺术，它从生活本身的线条中获取形式，它旋转、扩充、积聚、下雨、下雪，它是沉重的、粗俗的、生硬的、甜蜜的、愚蠢的，犹如生活本身。

我想成为一位渐渐消失的艺术家，出现于一幅画中或门厅过道。

我追求一种艺术，犹如一股从烟囱出来的浓烟，然后飘散在天空中。

我追求一种艺术，在老人打发一个乞丐时，它从他的钱包中流出。

我追求一种艺术，它是小山羊舔食，从母山羊肚子里钻出来以后。

我追求一种艺术，它就像是人的腿一样轻轻颠摇，当汽车越过一个坑道的时候。

我追求一种艺术，它会冒烟，就像一根香烟，发出臭气，就像一双鞋。

我追求一种艺术，它像旗帜一样飘动，或帮助擦鼻子，像是块手绢。

我追求一种艺术，它会气喘吁吁，它会生出洞孔，像一双袜子，它可以吃，就像是一块小甜饼，或者被轻蔑地抛弃，犹如一堆粪便。

我追求一种艺术，它全身缠满绷带。它跛行、滚动、奔跑、跳跃。它来到监牢或在海边被冲走。

我追求一种艺术，它像摔跤运动员一样发着哼哼声。它使头发脱落。

我追求一种艺术，你可以坐在上面。你可以闻它或踢它。

我追求一种艺术，它来自口袋，来自深深的耳道，来自锋利的刀刃，来自嘴角，停留于眼球或佩戴在手腕。

我追求一种艺术，它在姑娘的裙子之下，它是萎缩的蟑螂。

我追求一种艺术，它是盲人的金属手杖与人行道的对话。

我追求一种艺术，它生长于一个酒壶，它在夜晚从天而降，像是一道闪电，它藏在云层中间，轰鸣。我追求一种艺术，它像开关一样被接上接下。

我追求一种艺术，它像地图一样展开，你可以咬

紧，像一只糖胳膊，或亲吻它，像一条爱犬。它张开，发出短促的音响，犹如一架手风琴，你把剩饭残羹倒翻在上面，就像是块破旧的桌布。

我追求一种艺术，你可用它锤击，用它缝补，用它粘贴，用它铿光。

我追求一种艺术，它告诉你时间，或哪里有这么一条街。

我追求一种艺术，它将老太太搀扶过街。

我追求洗衣机的艺术。我追求政府支票的艺术。我追求最后的军用雨衣的艺术。

我追求一种艺术，它从冬天的阴沟洞里像雾一样升腾而出。我追求一种艺术，犹如冰潭被踩而破裂。我追求苹果中间的蛀虫的艺术。我追求双腿交迭时出汗的艺术。

我追求颈毛的艺术，布满污迹的茶杯的艺术，饭店餐叉的叉齿之间的艺术，洗碟子水蒸腾的气味的艺术。

我追求星期天在海上航行的艺术，红白汽油泵的艺术。

我追求工厂里亮蓝的柱子的艺术和闪亮的淡褐色的标记。

我追求廉价石膏和搪瓷制品的艺术。我追求破损大理石和破碎的石板的艺术。我追求鹅卵石滚动和流沙的艺术。我追求矿渣和黑煤的艺术。我追求死鸟的艺术。

我追求用沥青乱涂乱画的艺术，涂画在墙上。我追求锈铁和碎玻璃的艺术，和把物件摔在地上的艺术。

我追求用拳猛击的艺术，膝盖擦破的艺术，和坐在香蕉堆上的艺术。我追求山羊肉香味的艺术，和婴儿

咿哑学语的艺术。

我追求酒吧里胡言乱语的艺术，剔牙，喝啤酒，腌咸蛋，大声叫骂。我追求从酒吧凳上跌下来的艺术。

我追求贴身内衣的艺术和出租汽车的艺术。我追求蛋卷冰淇淋掉在水泥地上的艺术。我追求狗粪的雄伟的艺术，就像一座教堂平地而起。

我追求闪亮的艺术，将夜照得通明。我追求跌倒、泼溅、扭动、跳跃和走来走去的艺术。

我追求车胎饱满和黑眼睛的艺术。

我追求 Kool 艺术，毒品艺术，Pepsi 艺术，阳光艺术，39 分币艺术，15 分币艺术，Vatronol 艺术，Dro 炸弹艺术，Vam 艺术，薄荷醇艺术，L 和 M 艺术，Exlax 艺术，Venida 艺术，Heaven Hiel 艺术，Pamryl 艺术，San－O－med 艺术，X 射线艺术，9.99 艺术，现在艺术，新艺术，如何艺术，Five Sale 艺术，最后机会艺术，Only 艺术，金刚石艺术，明天艺术，法兰克人艺术，鸭子艺术，Meat－o－vama 艺术。

我追求雨水淋湿面包的艺术。耗子在地板上跳舞的艺术。我追求苍蝇在光滑的梨子上走路的艺术，被电灯光照亮。我追求湿润的洋葱头和嫩绿苗芽的艺术。我追求蟑螂在坚果上爬行时发出卡嗒声的艺术。我追求苹果腐烂的棕色的悲惨艺术。

我追求猫咪咪叫和骚爪的艺术，和它们无声的电光眼的艺术。

我追求冰箱的雪白的艺术和被开启合上的艺术。

我追求铁锈和发霉的艺术。我追求心的艺术，悲悼的心或甜蜜的心，充满着杏仁糖。我追求手掌磨损

的艺术和一桶桶红、白、蓝、黄的肉。

我追求东西被遗失或抛弃的艺术，在放学回家的路上，我追求荒诞的树和飞牛及长方形喧哗的艺术。我追求粉笔和脆弱的铅笔头的艺术，和木纹状的涂层和粘性的油画颜料，汽车挡风玻璃上刮雨器的艺术，和手指触摸冰冷窗户的艺术，手指触摸尘埃的铁条或浸在浴缸边上的肥皂泡中的艺术。

我追求玩具熊和狗和无头兔子的艺术，被戳破的雨伞，被强奸的床，断腿的椅子，燃烧的树，鞭炮头，鸡骨头，鸽子骨头和人们沉睡的盒子。

我追求献祭的花慢慢腐烂的艺术，将血淋淋的兔子挂起，皱黄的鸡，伴司鼓、铃鼓和塑制电唱机。

我追求被丢弃的盒子的黄杨木，犹如废除暴君。我追求水箱、飞奔的云和阴影晃动的艺术。

我追求美国检阅过的艺术，A 级艺术，平价艺术，黄色的成熟的艺术，特殊幻想艺术，待吃艺术，最好和最少艺术，待煮艺术，完全净化艺术，花费更少艺术，吃得更好艺术，火腿艺术，猪肉艺术，鸡肉艺术，西红柿艺术，香蕉艺术，苹果艺术，火鸡艺术，蛋糕艺术，甜饼艺术。

（姚宏翔、泓飞 译）

利用“真实”材料创作偶发艺术

创作“偶发艺术”是我所关心的领域的一个组成部分。在这时候，或多或少地利用了已改造过的“真实”

材料。它必须由客观对象组成,比如说打字机、乒乓球桌、衣物、冰淇淋圆锥体、汉堡牛排、蛋糕等等——一切我偶尔碰到的东西。偶发艺术是运用运动中的对象这样或那样的创作方法,我还把人包括了进去,用他们自身或作为客观对象运动的代理人。

为了展示这种材料,我曾设计了一些结构和技巧,它们与静止对象的展现方式是一致的。我把静止对象作为一些互相关联的对象在某个特殊的"真实"空间里呈现出来,这种空间本身就是一种对象。举例说,《商店》(1961年,纽约)大约包括了120个项目,陈列在一个真实的商店里(纽约,107东第二大街)……我使任何地方的"偶发艺术"都出现30~75个事件,或几个偶发艺术(和许多对象),经历时间从半个到一个半小时,在一种简单的空间关系中——并列、重叠——就像商店中的那些对象。事件搞得很简单、清楚,形成的过程是重复它自身,或慢慢地形成,这样其趋向是一种静止的对象……

单个的事件可以是"真实的",它可以是很直接的,当场涉及表现者,某种材料和对象,或者某些重建的事物(这些事物可能是不久前我看到的,读到过的或梦见过的,以及其他人提到过的),从相反的极限上说,它也可以是神秘的想象中的事件,改变着对象,改变着人。我把真实的和想象中的事件搅杂在一起,当想象中的事物完成,我以为想象中的事件和"真实"事件一样真实。

在改变对象或事件的过程中,我使用各种方法,其中有些是完全古怪的,另一些则是合理的。比如说,把真实的(可触摸的)家具改变成一种外观的东西(视觉形象)。

如果我的特殊意图和技巧没有被理解,我的"偶发

艺术"的效果将被忽视。观众将寻求那种无关紧要的发展,或因重复而厌倦。或者因为"偶发艺术"一词的模糊性导致一种与原本效果相反的期望。比如说,自发性效果,即兴效果,或者某类展示物。

我的目标与其说是某种构图,还不如说更注意事件细节的完整性。构图仅仅是一种实用性的结构。

观众被看成一种客观对象,其行为是事件的组成部分。观众的作用和表演者不同,其可能性没有被像表演者那样探讨(正如表演者的可能性没有像我自己的那样探讨)。观众在结构中的地位取决于其位置及某种简单的刺激。

作出展现的空间,这一巨大的对象,正如我所指出的,构成效果的一部分,而且常常是第一的最重要的决定事件的因素(材料是第二位的,表演者是第三位的)。"空间"可大可小,一间房子或一个国家,可以具有任何特征:旧的,新的,清洁的,脏的,水或陆地,以及任何被选中的特征。

(姚宏翔、泓飞 译)

我的"纪念碑"[①]

奥尔登堡:在1965年春,纪念碑成了我的一个有意义

---

① 这是克拉斯·奥尔登堡1968年与访问者保尔·卡洛尔就1965-1969纪念碑及建筑物的设计的会谈记录。

的主题。离开纽约，在欧洲和美国各地旅行了一年后，我在东14街的一间新创作室开始了工作。新的创作室十分巨大——一个街区长——同样的深度，加上对旅途的记忆，使我倾向于将艺术作品自然化。我一直不能将此与我从前所干的事协调起来，直至我偶然想到将我最满意的作品放置于自然风景之中才解决问题——静物与风景规模的结合。通过对氛围的表现和透视知识的应用，使作品显得“异常巨大”。《为N、Y、C东部设计的巨型纪念碑——烫衣板》(1965)，以及《为纽约的百老汇与运河大街交叉口设计的巨型纪念碑：水泥板，刻上战争英雄的名字》(1965)，它们即属于最早的一批纪念碑。由餐桌上的煎土豆切口中的一小块自脱变化而来。许多纪念碑与食品有关：烘焰饼，香蕉，酒吧，煎土豆，带西红柿和小刀的牛肉香肠。另外还有几个版本的《为N、Y、C中心公园北部设计的巨型纪念碑——玩具熊》(1965年)，坐落在中心公园的北端或侧身躺倒在地上……

此项计划作为比例之游戏而开端，因而似乎显现为——比例之诗。

《1922年芝加哥民权领袖建筑竞赛的迟到的投稿：衣夹》，(1967)，用以替换芝加哥民权领袖塔，即是一个例子。1967年10

月飞往芝加哥时，我随身带了一个过时的木制衣夹，因为我喜爱其形状；我也带着一张帝国大厦的明信片。我画了一张草样，将衣夹添加到明信片上；然后把衣夹粘在一块我嚼过的橡皮糖上，放在我座位前面的小桌上；当我们的飞机飞越芝加哥上空时，我发现下面的建筑物看起来只不过衣夹一样的大小。我很快绘制了几幅草稿。一张画了衣夹建筑物；另一张画了一艘直立的大湖采矿船，还有一张画了烟雾从西部升腾而起。这三张草稿都成了对芝加哥建筑和纪念碑的设想。

卡洛尔：你为 1958 年至 1965 年之间的（设计）做了什么工作？

奥尔登堡：我以文字的形式创作了一些设计——例如，《移民纪念碑》，1961 年提出设想的……

……曾有人谈论一次设计爱丽丝岛纪念碑的竞赛之事——最后建筑师菲律普·约翰逊为这一纪念碑提出了一个设计方案——要是我的话，我会设计一个自动创造自身的“自然的”纪念碑。纪念碑开始是一块放置在海湾的大礁石；一艘轮船驶来，撞上了礁石，沉没了；不久另一艘船重蹈覆辙；不一会儿，堆积了一大堆生锈的破船，越积越高，于是从很远的地方也能看见了。此纪念碑的设计思想是因收

集于 Hudson 上游的二次大战自由舰队而引起的。它们作为"卫生球"舰队而闻名，因为这些船被塑料布所覆盖。舰队给人的印象很深，特别当大雪覆盖的时候，尤其吸引人；实际上，纽约州正式承认自由舰队是一座纪念碑，其形式是在那儿设置标志物及一个瞭望台。《移民纪念碑》是我的第一个障碍物纪念碑。后来，我设计了更多障碍物纪念碑——如《战争纪念碑》和那件微型纪念碑《一条伦敦街的纪念碑——掉落的帽子》（为史蒂文森而作，1967 年）。

卡 洛 尔：还有其他的影响这个计划的因素吗？

奥尔登堡：在 60 年代早期我看到过一些照片和素描，当时我在科普博物馆的图书馆工作。有一组照片展现了刚建造时的《自由女神》。神像的各个部件放置在麦迪逊广场的周围：这儿是头，那儿是脚，还有拿火炬的手。我还看到几幅在 1900 年前后流行建筑物的照片，这些建筑物在外观上形似动物。其中一座建筑物在 1958 年还耸立在大西洋城的南部。它的形状像大象，带窗户，漆成绿色，而朝大海。还有，我遇见了 18 世纪法国建筑师兰克尤等人的素描稿。几年以前，我认识到兰克尤的形似奶牛的建筑物也许就是《玩具熊》的模特。两者在结构上都有着凝视而光亮的眼睛。

卡 洛 尔：为什么把你的设计称为"纪念碑"？

奥尔登堡：它是一个表示某物巨大的熟悉的词汇。后来我查了它的词义，才认识到"纪念碑"是一种带有纪念性的标志物。但开始时我并不这样认为。

卡 洛 尔：你是如何选定纪念碑安放的地点的？——比如说，为何将巨型香肠设置在爱丽丝岛而烫衣板建造在哥伦比亚特区的东部呢？

奥尔登堡：雕塑物的选择本来就需立足于它适合的地点的形状、条件和环境。巨型香肠的形状犹如在哈德逊河中驶上驶下的船只。特区东部的烫衣板则使人想起迈哈顿岛的形状而且还"保护"正在消失的少数民族居住区，纪念百万里长的慈爱的烫衣活动。至于《玩具熊》的情形，重要的是一件带眼睛的作品。人们站在公园南门放眼望去，只见在城市的拥挤中有一块空旷得令人惊异的区域。而熊的眼睛则如一面反射这种自由眼光的镜子，恰如抽回一个网球……

卡 洛 尔：在1965年完成了第一批纽约纪念碑之后，你是否还想为别的城市创作纪念碑呢？

奥尔登堡：……直到我重新开始旅行。纽约是我最心爱的"房间"，我的主要玩物。我为它制造玩具，它是我的城中之城。然后我于1966年去了瑞典、挪威和伦敦。在斯德哥尔摩，我的设计获得了强烈的反响，被刊登在报纸上。瑞典人崇敬技术。他们似乎认为我

的纪念碑终将能实现。城中心的博物馆为我租了一块广告板，我在上面用放大照片展出了八个设计图……

……在一座新的城市中创作纪念碑即是将那城市当作工作室来使用。

卡洛尔：你能否更为详细地描述一下你是如何熟悉一个你准备设计纪念碑或建筑物的城市的？

奥尔登堡：在新到一座城市的开头两三个星期里，我尽可能多参观一些地方，让居住在那个城市里并熟悉它的人带我四处走走。我听他们谈论它。还有，我尽量阅读出售的每种报纸杂志。我绘制了许多草图，并且观察（注意）食品。

食品在瑞典具有强大的影响力。当侍者招待你时，他先将盘子展示给你，犹如它是一件雕塑品或者一幅绘画；然后他装上菜肴带到桌上供你用，因此每盘菜你能看到二幅图片，似乎它被创作了出来然后被分开然后才准备供你吃。一件为斯德哥尔摩设计的纪念碑即始于我在一家餐馆所见到的虾金字塔……

我全身心地来感觉一个城市，渐渐熟悉了它。在伦敦，我的双膝常常感到冷——它们总是冷得发痛，并且蹲在那些狭小的英国车里就更加严重。1966 年，而且也是膝展览主义流行的时间，这归功于

迷你裙，特别是"穿上"了靴子以后……

因此膝盖就留在了我脑中；而且既然膝盖是成双的，因而我发觉自己在收集双倍的例子：盐瓶和胡椒瓶，双蛋杯，等等。我经常抓住形式上的念头——在此情况下是双倍的——并且着迷地追求它，一个接着一个地收集例子。

我还发现了泰晤士河上的双重性。英国拖船的烟囱不能过桥。因而，烟囱就带铰链，以便过桥时折迭起一半：于是你见到了两截烟囱。

卡洛尔：在水的纪念碑与口的纪念碑之间似乎有着某种关系，水的纪念碑以《为泰晤士河设计的巨型纪念碑——泰晤士球》为例，1966年，它随潮水而涨落。口的纪念碑以《替代皮卡迪利广场 Eros 喷泉的巨型唇膏》为例，1966年，想替代皮卡迪利广场上的 Eros 喷泉，在哪儿你标明唇膏伸出或缩进管子。

奥尔登堡：是的，当我在伦敦的街上行走时，潮水的涌进与退出老是出现在我的脑中。我认为这个城市设计的纪念碑关键在于这种运动，将此运动带入城市——犹如一次巨大的深呼吸。当泰晤士河退潮时，唇膏缩进管子；当泰晤士河涨潮时，唇膏则伸出了管子……

卡洛尔：你对建筑学的兴趣是否意味着（设计）会进入一个新的阶段？

奥尔登堡：……起初，设计纪念碑只是玩玩而已，仍是

个人的癖好，后来这些纪念碑似乎变得更为现实和大众化。我记得在1966年与巴罗会谈时他曾问我：假如真的要建造其中的一座纪念碑的话，我是否已经想好使用何种材料？对此我想得并不多。那一年的早些时候，科内尔的三位学建筑的学生对《战争纪念碑》作了估测。他们的估测令我震惊：他们推测如果使用混凝土的话，纪念碑将会重达500万磅；那么纪念碑就会沉入地下，压塌地铁，犹如一小块白脱熔化于炸土豆之中。然后他们制订了重挖地铁的计划……

我也认识到那几位实习建筑师已经对这些纪念碑产生了一定的兴趣。马萨诸塞理工学院邀请我去谈谈这些计划；我觉得十分荣幸，但非常害怕他们将我从我的环境条件中脱离出来。我的继承传统的纪念碑设计开始令我感兴趣……

卡 洛 尔：你是怎样看待(设计)中的建筑阶段的？

奥尔登堡：……我得决定是否我真想把幻想变成现实，以及在什么条件下才能做到。一个难题是我的作品的形状要比立方体或锥体之类的抽象形式更难建造。例如托尼·史密斯[①] 用简单的几何图形进行创作；他的一大便利即是他能将基本的简单图形进行放

① 托尼·史密斯(Tony Smith 1912～1980)，美国最简单派雕塑家。

大，其方法即如一幢建筑物易于放大一样……

卡 洛 尔：你与城市的关系和你对这种关系的体验在（建筑）阶段是如何相异的？

奥尔登堡：我作同样的准备但我现在趋向于将精力集中于那些似乎易于建造的作品类型。例如，《为芝加哥大公园设计的巨型纪念碑——汽车刮水器》，1967年，与《玩具熊》相比，则是一个更为建筑性的形状。《衣夹》的情形也同样……

卡 洛 尔：你如何回答这一问题：这就是奥尔登堡所见的现代美国生活——仅仅是一个包括中产阶级繁荣的世界：真空吸尘器，玩具，网球拍，帽子、漂亮汽车上的刮水器——等等？

奥尔登堡：所有这些东西可以写成一张目录单，就像读一张神的名单或者一张体现我们现代神话思想物的目录单。我们确在物之中探查我们的宗教感情。请看画在星期天报纸广告上的物件是何等美丽。例如那些绝妙的，绘工细致的烫衣板，呈现了板的内部从而告诉人们它是如何制成的：这非常具有感情色彩。毕竟，物是身体的投影，由人所创造，充斥着人的感情，物质的崇拜。

然而，作为魔物的物的观念已不再跟以前一样困扰着我了。例如，在《衣夹》建筑物中，我猜想对我来说那东西原本是一件魔物——犹如兔子的脚或骨或残骸——

但我变得对衣夹的建筑形式更感兴趣，就我看来不知怎么它似乎是中世纪的，犹如《保民官塔》本身一样……

卡洛尔：你为洛杉矶设计的纪念碑是否是建筑阶段的组成部分？

奥尔登堡：其中有一些是。我为新建造的帕萨德纳艺术博物馆设计了一个供选择的方案，设计以一幅广告为基础，这幅广告上画着一盒开封的卷烟贴在半个烟叶听上。在放大的版子上，烟盒和烟叶听非常建筑化而且十分适合于不同的功能：图书馆和餐厅用放大的卷烟形式；展览即为烟盒本身的形式；大厅则用那半个烟叶听的形式。从地面看，此结构显得抽象；从空中看则像是原来的那幅广告画。

洛杉矶盆地的许多在天空背景中显出轮廓的字母形式使巨型字母板块设计遍布全国。这些结构是简单的和有建筑性的，并且在近处看也是抽象的。我进一步建议用描述建筑物功能的词语的全部字母来设计建筑物。例如，一幢银行大楼，就用B-A-N-K的巨大图案来成形，又如警察局用P-O-L-I-C-E的形状。那么关于一幢建筑物的外表应如何的争论就简略地安排这些巨型字母了。这样的结构将与整个洛杉矶的存在环境很好地交融在一起。

（姚宏翔、泓飞　译）

埃斯蒂斯

埃斯蒂斯(Richard Estes,1932～　　)美国著名画家。出生于伊利诺斯州的埃文斯顿市。毕业于芝加哥艺术学院。曾在纽约市的惠特尼艺术博物馆、现代艺术博物馆、古根海姆博物馆、芝加哥艺术学院等处工作。自 1972 年起,参加国内外多次美术展览。埃斯蒂斯擅长画人物,他是美国新现实主义绘画的代表人物之一。

运用照片创作绘画[①]

蔡　　斯：你一直是一位人物画家吗？

埃斯蒂斯：是的，我在学校里就是一个人物画家。我们有许多模特儿——上午的素描课和下午的油画课都用模特儿。那是我感兴趣的。

蔡　　斯：你什么时候开始使用照片的？

埃斯蒂斯：我猜大约在离开学校的时候。我不再有模特儿了，因此我不得不使用照片。

蔡　　斯：你原先是运用有人物的照片吗？

埃斯蒂斯：是的，我涉及一大群人。我从而真正认为那是恰当的……太刻板了。故事性太强，犹如一张插图……

蔡　　斯：这些照片中有人物吗？

埃斯蒂斯：有些有，但我把它们去掉了。人物形象太使人分神。那幅地铁的绘画纯粹是出于偶然，因为我上错了车。我乘到了终点，一个人也没有。我坐在那儿等地铁开回来，于是就拍摄了几张照片。

蔡　　斯：你为每幅画拍摄不止一张的照片吗？

埃斯蒂斯：我觉得拍多张照片是一个好主意，这样可

---

① 这是理查德·埃斯蒂斯接受访问者琳达·蔡斯等的访问时的谈话节录，曾发表于美国《美国艺术》1972 年 11～12 月号上。

以获得很多资料……

蔡　　斯：你基本上有一张照片看上去像绘画而其他的仅作参考吗？

埃斯蒂斯：通常是这样的。假如你拍摄好几张照片，那就可画好几张画，就像汽车的行驶和光线的变化……

蔡　　斯：你试图将照片复制在画布上吗？

埃斯蒂斯：我并不想复制照片。我是想运用照片来创作绘画。

蔡　　斯：能否直接从生活出发来创作同样的绘画呢？

埃斯蒂斯：这不可能。你不能做到这一点。照片的最大优点是能抓住事物——这是一个瞬间。假如你直接去创作绘画那肯定不能画下一个瞬间的。

蔡　　斯：你如何看待照片对你绘画的影响的？

埃斯蒂斯：没有照片我真不知如何才好——也许没有绘画我能拍摄照片，但没有照片我绝不能创作绘画。拍摄照片是第一步。构思与照片有关。那是它的创造，而绘画只是一种传递的技巧，或者说使作品得以完成。我并不试图放大照片。我是创作绘画，基本上，是运用所有其他的方面来创作绘画。

蔡　　斯：你运用幻灯片来作画吗？

埃斯蒂斯：我把幻灯片投射到银幕上，将细节放大，这样我就能看得很清楚。但我并不将幻灯片投影到画布上。

蔡　　斯：你在创作中是如何运用焦距的？

埃斯蒂斯：有些东西本来是模糊的就应当模糊。眼睛看东西即是这种情形。当我看东西时，有些是在焦距以外的。但我不喜欢使有些东西在焦距以外而另一些则在焦距之内，因为这使你要看的东西显得特别，而我尽量避免那样。我想使你同样地观看整个画面。一切都在焦距之内。

蔡　　斯：你对与绘画无关的照相感兴趣吗？

埃斯蒂斯：不。我想到这种创作方法更多地是由于照相而不是绘画。但我不能因照相而使它走得很远，譬如说把这类作品作为物来看待。你有一张小小的幻灯片，那并不怎么对头。幻灯片比印刷品更好，但幻灯片不可能直接观赏。它们太小了，假如你把它们投射到银幕上，那它们就失去了那种性质，而假如你有印刷品，它们又太平板了。它失去了某种东西——画面。在绘画中则有许多因素你更能加以控制，而不像照片。你总不能让人们走开后才拍照片，或把这辆汽车移到别处。而在绘画中你可以把这条线画粗重一点，变化一下画面的深度，等等。

蔡　　斯：你将照片作许多变动吗？

埃斯蒂斯：我并不企图变动事物，我只是想画得更清晰一点——展示所发生的事。假如某物在另一事物的前面，我就使它看上去在前面。有时一张照片仔细看起来并不十分真实。

它并没有解释事物是什么或事物的面貌是怎样的……有时它将事物均等化有时却不。而且均等事物的方式没有连贯性。它不是有秩序地加以组织的……

蔡　斯：……在新现实主义绘画中，一切都显得是静止的。

埃斯蒂斯：我认为所有绘画都是如此。一切都是静止的——新现实主义绘画如此的原因是因为假如你画了无生命的事物，如汽车，不管它是停在那儿还是行驶着的，看上去却并不两样。然而，假如你画了人物，那么就会有许多动的因素存在。那是你观看时移入了理智的东西……

蔡　斯：许多新现实主义艺术家是从抽象画家开始起步的。你认为那是否有关系？

埃斯蒂斯：他们是那样被训练出来的。他们现在所从事的那种绘画在很大程度上归功于那种训练。其实他们没有那种训练就不能创作出同样的绘画。也许那就是隐藏在这种绘画的冷峻背后的意义所在了——即一种观察事物的冷峻的、抽象的方式，没有任何批评或赞许。

蔡　斯：你认为那是美国的特产吗？

埃斯蒂斯：是的，某种类型的美国绘画总有一种冷峻和刻板的感觉。我想我们这里所拥有的是一种十分粗俗的生活。

蔡　斯：波普艺术与新现实主义艺术有关系吗？

埃斯蒂斯：我总是十分喜爱波普艺术，我想在活动方式上它们之间有关系，即题材的运用。但是，波普艺术的麻烦之处是它作了太多的批评。这是一种非常高级的智力游戏……

蔡　　斯：你认为新现实主义画家受新闻工具影响吗？

埃斯蒂斯：它会影响你观察事物的方式。你的整个生活受到你的行为的影响。即使你不看电视，你也会被电视所影响。我们以摄影的方式来观察事物。我们把照片作为真实来加以接受。但是，假如你把一张照片给一个生活于原始社会的人看，那他也许不知道那是什么……

蔡　　斯：你追求一种流畅性的、清晰的效果吗？

埃斯蒂斯：不。我并不试图使它流畅。它只是自然发生的。

蔡　　斯：你的绘画似乎有使观众不同寻常地观察事物的效果，把主题描绘得很美或很有趣。这是否是你的目的？

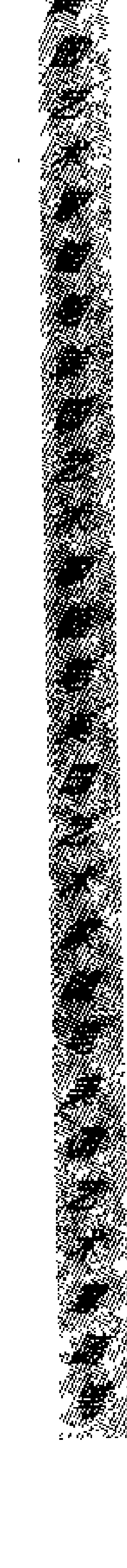
埃斯蒂斯：我并无这种有意识的目的。我不喜欢看我画的东西，那么你为何应当喜欢看呢？我并不想为纽约作宣传，或其他什么。我想我会把我画的许多地方撕得粉碎的。

蔡　　斯：你认为美丽的事物并不常常成为有趣的主题这一观点是否正确？

埃斯蒂斯：那是对的。即使我想画人物，我也不会去找那些漂亮的人。这是有趣的，画树木也

十分困难。奇怪的是，所有训练我绘画的东西——人和树及风景，而所有这一切我都画不好。我们生活于都市文化之中，这种文化在50年前是绝对不存在的。

（姚宏翔、泓飞 译）



泰　勒

泰勒(Elizabeth Taylor, 1932 ~　　　)美国著名电影女明星，出生于英国伦敦。第二次世界大战时期随家移居美国旧金山市，因其容颜俏丽，很快为好莱坞米高梅电影公司发现，自此步入影坛。泰勒自10岁从影至今一直为广大影迷所热爱，她曾因演《巴特菲尔德8》(1960)和《谁害怕弗吉尼亚·沃尔夫?》(1966)两次获奥斯卡最佳女演员奖，并多次被提名。她的主要影片还有《狂想曲》、《埃及艳后》、《金色眼睛的闪光》等等。

自己决定自己的命运

我出生于1932年2月27日，至今已经度过了将近60个春秋。每个时代都由一些特别的事件所标志。30年代是大萧条的年代，40年代发生了第二次世界大战，50年代是战后经济大发展时期，60年代社会觉悟获得提高，70年代是“强调自我”的时代，而80年代我发现是一个回归个人纪律的年代。如同其他任何人的生活一样，我的生活同样受到那些年代所发生的事件的影响，不过无论在哪里我总是尽可能选择我自己的方向。

我父母曾居住于英国，他们来到美国完全是为了躲避战争。假如我是在英国长大的，我的命运将会完全不同。由于我们定居于洛杉矶，所以日后我成了一个电影明星。这不是一个正常的生活历程。人生的一些需要——尤其是感情层面上的需要被人为地扼杀了。还在孩提时代和十几岁年龄的时候，我就被千百万人所注意，他们从银屏上了解我，在报纸和杂志中读到我。我的一些同事——有才华的艺术家和心地善良的人被社会的压力所摧垮。他们的生活为传媒所左

右。他们从来不问："对此我感觉如何？我有什么想法？我要怎样做？"除了把自己当作制片厂的财产外，他们意识不到自我。这不是我的生活态度。甚至在还是孩子的年龄，我就坚持自己决定自己的命运。

我是一个喜欢观察的人。我通过观察在实际的经历中学到了许多东西，尽管并不总是很容易。能够不为旁人所注意对于名人而言简直是一种奢侈的享受。这就是为何我爱访问像中国或非洲那样的地方的原因，在那里没有人会认出我。然而，即使是在美国——在这里我经常成为人们注意的对象，我也一直努力观察、倾听和学习。

（陈海东 译）

真正的美来自内心

我并不关注自己的"美丽"，从来没有。这多少得归因于我的母亲。还在我幼年时期，当人们评论我的长相时，她就会回过头来对我说："伊丽莎白，你确有一双非常可爱的眼睛，然而眼睛只是心灵的窗户。永远不要忘记真正的美只来自内心。"由于她具有这样一种强烈的思想性格，因此我从未被允许过分专注于自己的外貌。她还经常引用一个法国人说过的话："20 岁女人的脸是与生俱来的；40 岁女人的脸是后天获得的。"

我赞同这个说法。当你年轻之时，伴随你的是纯自然的美。而当你年龄渐长，你的品性就开始影响你

的面容。甜美而恬静的性格会抹去面部的皱纹并使松垂的下巴变得平滑。自私而冷酷的品性则会使最完美的相貌消失殆尽。

甚至当《莱西》成为最叫座的影片时，我母亲也立刻指出我的成功——就像我的容貌那样——只有像我的性格一样才能经久不衰。相信我，在米高梅电影公司的那些日子里保持自我感觉需要许多后天的品质。他们以为是他们给了我职业，而我的合同可以使我处于被奴役的境地，我指的是被奴役！我的生命不属于我自己。幸运的是，我的强烈的个性使我能够对付像路易斯·B·迈耶那样专制的制片厂老板。甚至在12岁时，我就能像他一样的强硬。我的许多朋友都无法做到。当我公然蔑视制片厂并且不许任何人随意摆布我的时候，朱迪·嘉兰[1] 却从不顶嘴；她顺从于制片厂的指令。他们给那个可怜的姑娘灌药以使她保持清醒或使她睡眠，并使她保持苗条的身段。朱迪——一个热情的、有爱心的和总是信赖别人的姑娘，从不过问电影公司的动机。

在好莱坞发展从来就不像人们在杂志上看到的那么有魅力。形象意味着一切。我是幸运的，因为我长得好看，也很上照。但银幕上所发生的事与实际情况有着很大差距。工作是相当艰苦的，一星期起码得干六天。从九岁时起，我就开始把我自己视为两个不同的人：伊丽莎白·泰勒——我本人和伊丽莎白·泰勒——一个商品。我知道在我的外部形象和真实的我之间所存在的差别。总之，我在拍电影之前我只是一

---

① 朱迪·嘉兰，好莱坞电影女明星。

个普通的人，而无论公众把我看成什么，我都不会忘乎所以。很久以前，我就已经决定一辈子从事电影事业，将此作为自己对公众的职责。

（陈海东 译）

我曾“未卜先知”

在我一生中有那么几次我曾预感到危险或悲剧的来临。有一次，迈克尔·瓦尔丁[①] 和我登上了一架准备飞往罗马的飞机。当时我们的飞机正等着腾出跑道，就在那时我的脸色变得苍白，并且浑身打哆嗦。我伸手抓住迈克尔大声喊叫："为了上帝的缘故，我们必须下飞机。"迈克尔看见我惊恐万状的样子，便叫来了女乘务员。她十分担忧，我想她一定以为我疯了。我们被允许离机，而我们的行李也从货舱中取回。迈克尔和我驾车回到我们的公寓。直到那时，我仍然颤抖不止。我无法解释我当时的感觉，那完全是一种无法抗拒的恐怖感。第二天上午，我们从报上得知那架飞机坠毁的消息，并看到报纸头版刊登着那位对我十分友善的女乘务员微笑正视的照片。

还有一次我在南斯拉夫，理查德·伯顿[②] 正在那儿拍一部有关铁托总统的电影。电影的拍摄是在许多旧

---

① 迈克尔·瓦尔丁，泰勒的第二任丈夫。

② 理查德·伯顿，泰勒的第五、第六次婚姻时的丈夫。

战场所在地进行的，其中一些拍摄地点在山上。每天早晨，演员们都要乘直升飞机去山上的拍摄现场。一天，我陪同理查德去直升飞机停机坪，目送他与朗恩·伯克莱、化装师和一位助手登上一架直升飞机。猛然间我感到某种不祥之兆。"小伙子们，"我恳求道，"离开那儿。"他们只是怔怔地看着我。"理查德，离开那儿，就离开。"我坚定地重复着。理查德没有与我争辩。每当我像那样的时候，他从不和我争辩。他们三人下了飞机，又登上了另外一架直升飞机。我则回到自己的住所。约莫一小时之后，理查德与朗恩回来了，表情显得格外不安。那一天的拍摄停止了，因为他们曾离开的那架直升飞机坠毁于山中，仍在机上的人全都遇难了。

在一个稍微有所不同的事件里，我预先获知了盖利·库柏[1] 的死讯。库柏与我是很好的朋友，在世人普遍知道他罹患癌症之前很久，我便早已知道他的病情。一天晚上，我梦见库柏躺在一间白色的小病房中；他的妻子——罗奇坐在病床边的一张椅子上。就像一架摄影机，我的眼睛环视着那间病房。在我观看之时，一位护士坐到了罗奇的位子上。忽然间，库柏的身体因抽搐而弯曲。他的头剧烈地向后扭去，颈部的肌腱暴突出来，脸被拉向下方，扭曲了他的俊美的相貌。太可怕了。在我一生中，这是我第一次梦见死亡——真正的死亡。那位护士用一张床单盖住库柏的脸，汗水渗透了床单。这时病房床头柜上的钟指着 12 点 25 分——这是我在梦中看见的最后一个景像。那一刻我

---

① 盖利·库柏，好莱坞电影明星。

醒了，并且不加思索地在我床边的一个盒子上记下了："库柏死于12点25分。"次日早晨我醒来后就给库柏的医生打了个电话。他告诉我：库柏虽已奄奄一息，但还活着。我则把我的梦中所见告诉了医生。那天下午晚些时候，那位医生打电话告诉我盖利·库柏已经去世——准确的死亡时间是午后12点25分。

（陈海东 译）

好莱坞的人情世故

麦克[①] 走后，我一晚上都没睡着，总感到出了什么差错似的，对此我也无法解释。麦克曾答应过早晨6点钟在他们于奥尔伯克基加油时给我打电话的。6点钟到了。6点30分，7点钟，7点30分，我一直未得到他的一点儿音信。我意识到了。而在房门打开，我的秘书迪克·汉莱，还有医生步入房间，还没开口说话之前，我便尖声喊道："不，他不会的！"悲痛欲绝使我几乎无法自控，可这不是我悲伤的地方，也不是我痛苦的时刻。当时我真以为自己活不下去了，而且几乎根本不在乎自己是否能活下去。我熬了过来，因为我只能如此，但在麦克死后我靠着对麦克的记忆生活了许多年。我不能就这么让他离我而去。我保留着他的戒指，那是从遇难地找到的，已经熔化变形了，又按我的

---

① 麦克·托德，泰勒的第三任丈夫，因空难而去世。

手指重做的。我每天戴着它，直到后来另一个爱我的人请我摘下它为止。在我的一生中我有过两次刻骨铭心的爱，麦克·托德是第一个。

当米高梅制片厂得知麦克·托德遇难的消息后，制片厂方面即来了一个代表团表示慰问。他们只在我的屋子里待了一会儿，很快便显露出他们来此的目的更多地是因恐慌而不是同情。他们有一部影片正在拍摄，但吃不准其中我这位影星何时才能再回去工作。他们竟厚着脸皮问我什么时候才能回去拍片。我简直无法相信他们正在和我谈论的是关于电影的事情。我的丈夫尸骨未寒，可他们所考虑的却只是他们那个该死的票房收入。我想我也不该为此而大惊小怪。这是好莱坞，在这里明星们是被当作商品看待的，不是被当作人看待的。在大多数制片人的脑子里根本就没有做一个妻子或做一个母亲或哀悼一个心爱的人都是需要时间的那么回事儿。

那次来自米高梅的访问简直把我气疯了。我使劲叫着，叫着，叫那群混蛋滚出去。我想当时我是因为悲伤而失去了理智。我的秘书担忧之极，他给理查德·布鲁克斯[①] 挂了个电话，理查德即刻就来了。可怜的理查德，未等他说出一句话，我便开始向他尖声喊道："噢，你也在这儿呀？打算了解什么时候我会回去工作吗？"理查德明智地让我发泄我的怒气，然后温和地劝告我为日后的葬礼节哀保重。我得搭飞机去芝加哥，理查德估计我会被粗鲁的影迷们纠缠。"他们甚至可

---

① 理查德·布鲁克斯，米高梅电影制片厂导演。

能会把你手指上的戒指扯下来,因为他们会认为你戴的戒指是他给你的。另外,"他继续说,"就那部电影而言,那仅仅是一部影片。我们会尽可能长时间地围绕你而拍摄,而要是你不愿回去,那我们将找其他人代替。别担心。"后来我发现他们确实拍摄了两套胶片。理查德故意用快速滑动的镜头拍摄那位女演员的脸部,或是把镜头对着她的头部以上部分拍摄。他从未打电话询问我是否会回去。甚至当制片办公室威胁要取消影片计划之时,他仍不来打搅我。这是当时他所能做的最好的事情。

当我参加葬礼(这事成为我一生中最使我精神受刺激的事情之一)返回后,由于我精神上过于激动,以致无法思考,不能安睡,也不思饮食。一周之后我的体重就骤降 12 磅。我的家庭和朋友们都来关心我,但这对我几乎都没有帮助。西德尼·基拉罗夫[①] 实际就睡在我的卧室的长沙发上。让我独自一人待着,他不放心。这是我心灵上所受的远比第一次离婚更严重得多的创伤,但我又一次挺了过来,恢复了神智。

过了一段时间,西德尼开始谈论那部电影的事,并谈到麦克曾经要我参演那部片子并为我的演出而感到十分自豪的事。然后西德尼用温和、爱怜的语气建议:如果我回去完成影片的拍摄,就不致辜负麦克对我的期望。西德尼是对的。我知道就是麦克也会期望我好好地活下去的。没给制片厂打什么电话,我就在一天早晨穿戴整齐,驾车到了米高梅。有人通知了理查德·

---

① 西德尼·基拉罗夫,泰勒的同事、好友。

布鲁克斯，他来到车旁。“我快疯了，”我说，“我成天都不知道做什么。麦克说过他认为那部影片将会相当成功。我回来可以吗？”理查德问我想什么时候开始，我回答说：“就现在。”我走进化装室，做好发型，上好装，然后就去剧组报到。

当我谈论好莱坞的无情无义之时，我是在说那些只对钞票感兴趣的人。那些工作人员——那些演员和技师却是世上最关心人的了不起的群体。理查德·布鲁克斯以及《热屋顶上的猫》（又译《朱门巧妇》）的全体摄制人员平和地使我又回到原先的位置，而由于他们的支持，我才能忘却自我而进入角色。

（陈海东 译）

奥斯卡奖有时也有问题

在麦克·托德还活着时，他曾与米高梅公司说好让我不参演《青楼艳妓》那部影片的。我厌恶那个剧本并对扮演一个纽约的应召女郎丝毫不感兴趣。麦克去世后，制片厂食言，强迫我参演那部影片。尽管艾迪[①]在那部片子里也扮演了一个角色，我还是自始至终讨厌它。首先，我不喜欢我的角色。格罗莉亚·王姬柔斯是一个荡妇。在她身上我找不到任何能使我产生共鸣的东西。我记得当我看样片时，看见自己在一个镜头

① 艾迪，伊丽莎白·泰勒的第四任丈夫。

里用口红在一面光亮的镜子上胡乱涂写。于是我走近银幕，拿出一枝口红，在那块银幕上写下了一个四个字母的词。尽管我因此片赢得了奥斯卡奖，但至今我仍厌恶《青楼艳妓》那部影片。而那个奥斯卡奖！大多数人都认为我应该为《朱门巧妇》或者甚至为《夏日痴魂》而赢得最佳女演员奖。在那两部影片中，我确实很好地发挥了我的演技，而且那两部片子都是重要的影片。而我在《青楼艳妓》中只是随便演演罢了。这是奥斯卡奖评审委员会反应迟缓以致授奖于较次要影片的一系列例子中的一个。这种事在琼·芳登[1] 身上也发生过，她因《深闺疑云》而获奥斯卡奖，可她的《蝴蝶梦》却未获奖。这种事在更早以前也发生过，从前蓓蒂·戴维丝[2] 因《危险的人》而获得最佳女演员奖，而她在《人性枷锁》一片中的出色表演却未获奖。我曾经是那样的不健康[3]，因此我相信评委会也许是想在什么事情发生之前就急着授我以荣誉。

（陈海东 译）

理查德曾是我的生命支柱

自从我还是个小姑娘的时候起，我就相信自己是

① 琼·芳登，好莱坞电影女演员。

② 蓓蒂·戴维斯，好莱坞电影女明星。

③ 此指作者本人因丈夫麦克·托德空难去世而身心受到打击一事而言。

一个受命运支配的孩子，而要真是那样，那么理查德·伯顿就是我命中注定的情人。确确实实，在很长一段时间里，他曾是我的生命支柱[①]。

无论人们起初如何描写我们的爱情事件，我都没有为那一刻后悔过。我相信自己得主动抓住生命中的机遇并从中获取尽可能多的东西。我的56年生涯经历了很大的快乐，也经历了很大的悲哀，但我从未试图避开它们。我一直承认我是受我自己的感情制约的，我不会假装我以前不知道与理查德热恋时我做了什么。事实上，我当时考虑了很多，而那确实是新闻。

多少年前，当我19岁并怀着我第一个孩子的时候，我便遇见过理查德。当时理查德正在拍《长袍》那部电影，由于他与迈克尔·瓦尔丁在伦敦就相识，因此一天下午我们便邀请他到我们家的游泳池聚会。理查德极力表现得魅力十足，那对他而言并不困难，因为他是个很善于讲故事的人，可当时我躺在一只救生圈上读着一本书。那使理查德着了迷。而我却对他不感兴趣。无论如何，我那时是个有夫之妇，况且还怀着身孕。

当我在拍摄《埃及艳后》那部影片与他相遇[②]时，一切都发生了变化。我不仅开始注意他，而且堕人了情网，从那时起——实际在我整个成年阶段，我始终爱着他。甚至当我们不再生活在一起时，我们仍维持着

---

① 伊丽莎白·泰勒一生曾结婚八次，其中她最热恋的是麦克·托德与理查德·伯顿。

② 伊丽莎白·泰勒与理查德·伯顿共同主演了《埃及艳后》一片。

互相间的爱情。直至今日，我对他的感情仍是如此炽热，以致如果不对自己的情感加以克制就无法谈论他。几个月前的一天夜里，我打开电视机发现电视里正在播放《谁害怕弗吉尼亚·沃尔夫?》(又译《灵欲春宵》)那部片子。自从理查德去世后，在这些年里，我一直避免看他演的电影，因为那太令人痛苦了。那天夜里我决定我不能永远隐藏自己的感情，于是开始观看。电影进行着，我被那么一种喜悦和自豪的感觉征服了。我们在影片中演得不错，那将是我们一直拥有的共同财富。多么幸运啊，我曾在这部电影中扮演过一个角色！我真傻，要去关闭记忆的闸门。那一天我是那样的开心，我又观看了那部影片。上帝啊，我们曾经是多么好的一对啊！

我所能谈及的我与理查德·伯顿的生活都是充满了非同寻常的乐趣的。他曾以那么多的方式开扩我的视野。他教我诗歌和文学，并引导我过一种一般人看来真的会觉得比实际更奢侈的欢欢乐乐风格的生活。他慷慨而且大度。我爱美丽的物品，理查德就给我看光彩夺目的爱的信物。那颗克鲁伯钻石——他给我的最为人所熟知的礼物——只是许多珍品中的一件而已。我非常喜爱佩戴宝石，可这并不是因为它们属于我的缘故。你无法占有光辉，你只能赞美、喜欢它。说真的，我始终感到我只不过是我所得到的那些珍贵物品的一个照看者而已。我记得在伦敦参加一次婚礼的时候我曾坐在玛格丽特公主的边上。偶然间，公主瞥见了我的戒指，说："这就是那颗有名的钻石吗?""是的，"我一边回答一边抬起我的手，以便使她看得更清

楚些。她又看了一眼后说:“这么大！有些俗气。”“是的,”我回答,“可难道它不美吗?”“让我试戴一下,您介意吗?”公主又说。“没关系。”我说着便将戒指脱下来递到她的手中。

理查德和我的生活达到了最美满的境界,但我们也付出了我们的代价。《埃及艳后》只是个开始,而当我们知道我们正在伤害那么多我们所关心的人时,它对于我们两人都是不容易的。最后,我们相互间的吸引力越来越强烈,以致达到了无法中止的地步。当时我俩都是已婚之人并且我深深关心着玛丽亚——那个我收养不久的德国婴儿。那以前我曾非常希望再要个孩子,但因为我不能再有我自己的孩子了,所以我收养了一个美丽的小姑娘,当时她正遭受着髋部严重错位的痛苦(经过多次手术治疗,她的髋部得到了矫正。今天她长得又高又可爱,而且走起路来一点儿也不瘸了)。尽管玛丽亚那时只是个婴儿,我仍极度担忧那些流言蜚语可能会使她受到影响。这事差一点就发生了,因为梵蒂冈的报纸指责我是一个不称职的母亲,并说应该将孩子从我身边领走。感谢上帝,我留住了她。

后来,玛丽亚由理查德合法收养。在我和理查德第一年相处期间,我们两人都为我们给其他人造成了痛苦而内疚。虽然我与艾迪的关系已经崩溃,可理查德仍对他的家庭怀有强烈的爱恋感情并为要离开他的妻子而感到痛苦不堪。我们同居了一段时间,尽管我们并非第一对与传统决裂的人,可我们确实曾处于最引人注目的位置。最后,我们终于分别离了婚并于

1964年3月15日结为伉俪。

……

我们的生活曾经多么有情趣啊！不过我们仍力图不使我们的娱乐干扰我们的专业工作。我们的信条也许始终是"及时行乐，明天工作"。即便当时会有艰难的日子，我也不会放弃与理查德·伯顿在一起的每一分钟，在我们第一次婚姻时像乘坐环行滑车般心醉神迷的那些年里没有放弃过，在第二次注定要倒霉的婚姻尝试期间也没有放弃过。那时我们就如同两块磁石交替地相互吸引，然后坚决地相互排斥。与他一起创造生活远比在银幕上表演其他人的生活有意思得多，但后来我的生活总是具有太多的纯梦幻的滋味。与理查德·伯顿在一起，我生活在我自己编织的寓言般的热情洋溢的幻想中。终于，我们的这种婚姻变得难以维持下去，于是我们便实实在在地分手了，然而过去的那些岁月将永远不会被忘却。

（陈海东 译）

名人约会的麻烦

不久以前，我去日落大街上的一家典雅的餐馆赴约就餐。我的朋友和我用完餐刚预备离开，餐馆经理来到餐桌边抱歉地建议我们从后门离去。

"相信我，泰勒女士，我并未说什么，可你知道是怎么回事，有人看见你进来，而现在摄影记者们正拥挤在

门口人行道上。”

我的心沉了下来。我的约会，一位真正的好人，一点都不涉及电影的事，对于专追好莱坞名人的摄影记者而言没有一点用处。“我们何不就从后面溜走呢?”我提议说。他没有表示同意，而是令我吃惊地说：“瞧，你为何一定要像个逃犯那样偷偷摸摸地从这儿溜出去呢？我们应该从我们进来的路走出去。”我心想：“好样的，先生。”

另有一次，我与相识多年但从未真正“约会”过的一位男士去吃晚餐。他驾车来到那家餐馆，停好车，一下车便径直向餐馆门口走去。在他几乎跨进餐馆之时他才忽然意识到我还坐在车中。当他回过头看我时，那脸部的表情真是有趣之极。我不禁大笑起来，但我是不会走下轿车的，除非他回来为我打开车门。

这些都是好的约会经历。我也经历过其他类型的约会。有许许多多的男人，他们邀我外出就是要让人看看自己与一个名人在一起。他们真正感兴趣的不是伊丽莎白这个女人。幸运的是我在判断这种差劲的小人方面已经成了相当有经验的行家里手了。

（陈海东 译）

迪　纳

迪纳(Jim Dine, 1935～　　) 美国著名偶发艺术家。早年曾就读于辛辛那提大学、波士顿博物馆美术学校和俄亥俄大学。曾在耶鲁大学、康奈尔大学、伦敦皇家艺术学院等校任教，做过书籍插图画家。自1959年起，陆续于纽约、米兰、布鲁塞尔、巴黎、芝加哥、华盛顿举办个人画展，并参加在威尼斯、伦敦、达拉斯、费城、东京、维也纳、斯德哥尔摩等地举办的美术展览。

我的偶发艺术

我没法谈论戏剧,因为除了使日常生活中的每一件事戏剧化,我与之没有任何牵连。日常生活是一个完整的、包罗万象的大背景,因为它就是我的生活。偶发艺术与其说是我的生活的发展,还不如说是生活的一种延伸。偶发艺术的视觉是我的绘画的扩展,但它还涉及其他方面的事,既然我从两层意义上去考虑。我认为在视觉方面,人们所谈到的方式是没什么可说的。但这些方式必须通过议论让人们了解——就像视觉方式中的文学观念——所以具有两重意义。我为此唯一要准备的是通过我的生活使每一事物戏剧化。我觉得做这事很自然——即创作偶发艺术。在我创作《汽车相撞》时,它与我的绘画有联系,仅仅是因为我在创作偶发艺术,这就是我正在画的,我想和它联系起来是件好事。不存在其他的关系。

有一次卡普罗说:"你是一个创作古怪的偶发艺术的人。"他喜欢分门别类——确实有人创作"古怪的偶发艺术",但它们并不古怪……

我的第一件偶发艺术是在贾德逊教堂创作的，我称之为《微笑的工作者》……有一张桌子，上面放着三个颜料瓶和两枝画笔，画布被涂成白色。我绕着它转，有一灯光照在我身上。我全身是红色的，口又大又黑：我的脸和头全是红的，我穿上一件红色的拖地罩衫。我用橙黄色和蓝色画上"我喜欢我正在做的"。在我写"正在做的"几个字时，速度突然加快，我抓起一个颜料瓶猛喝，然后把另外两个瓶子的颜料浇在头上，很快，颜料往下流，自然地流过画布。灯光暗了下去，它就像一幅画。记得那时克拉斯说："去，我们去搞偶发艺术。"我应道："好！我去搞一个。"这就是我搞出来的。它正是我所想的……对我来说，这是我创作的最佳的作品。

我不认为它们是古怪的……我不以为固执己见是古怪的，或者不中止别人的紧张是古怪的……

接下去我创作的是一出《杂耍表演》，这是一出令人喜欢的偶发艺术，也是我最乐意做的。我搭了一个舞台，它像一个古代的舞台，两边有两块大的油画布，在横楣上用幻彩发光漆写着"吉姆·迪纳的杂耍"，另外还准备了一台电唱机，里面全是些令人发疯的东西：人声音乐，我的谈话——这是电唱机上的拼贴画。我穿着红衣服出来，身上全是棉花，我的脸画成黄色。音乐响起，我一把把地把棉花扯在地上，直到我身上没有棉花。然后我走了出去，我一出去，无声的对象一下子变成了表演者。两个人在画布后面表演了一个舞蹈，不断地在绳上挂包心菜、胡萝卜、生菜和芹菜，这很快就收场了。接下去是红色的颜料被洒在两边的画布上，

流向地板，这就是另一个"表演"。最后的表演是：在这个时候，我穿着红衣服出现了，戴着一顶草帽。在双臂上各有一个用纸板箱做的裸女，以至我的两条胳膊成了她们的胳膊。这好像是木偶戏。我突然跳起舞来，我甚至不明白我是怎样跳起来的。我现在再也跳不出来了。但我跳的时候人们喝彩了。他们撕我的衣服，大叫："再来一次！"我扯下领带，把它扔向观众。这是难以置信的一幕。观众参与的感觉，我从未有过这么强烈——不论是在别人的作品中还是自己的作品中。人们把它作为一个奇妙的夜晚保存在记忆中。同一个晚上惠特曼推出了他自己的偶发艺术，我也参加了。我的作品是最后一个。

再下一个作品是《汽车相撞》，我创作的最后一个偶发艺术是《闪光的床》……这是我最后一个——也是我最喜欢的。它是一个很美的作品。

……如今我再也不想在自己的作品中露面了。而更重要的是，我不信任其他任何人。我不觉得我所做的大众化的程度是否足以告诉别人做什么。我觉得它们是如此个性化，如此与人的生命表演有关，因为我不能够把我的作品传授给任何其他人，使他们能表演它。

"偶发艺术"是一种令人极感兴趣的事。人们知道他们将去看什么。如果说到"偶发艺术"，那就意味着去看惠特曼、迪纳、奥尔登堡或卡普罗[1]。人们有时在谈论我的绘画时说："那是一幅真正的画。"这是荒谬可笑的。它是卡普罗的用语，不适合于我。我并不确切

---

① 这里提到的四位艺术家都是偶发艺术的创始者。

地知道它意味着什么。而且如果它意味着他所做的，那它不是我做的，因而也就不是忠实于我的。

我所做的大部分我都不明白。我不觉得它们在生活和艺术之间有足够明确的关系。我觉得它们非常接近我。在绘画中这将是非常好的，因为人们将有时间去观赏它，但这些作品存在时间太短暂了。我曾交谈过的每一个人都误解了它们。

我停止创作偶发艺术是因为我觉得任何人都可以干他想干的事，并被人喜欢。偶发艺术变得很高雅。观众在任何东西面前都在大笑。我也觉得它从我的画中吸取了太多的东西，而那才是我真正想干的。

（姚宏翔、泓飞 译）

特　　纳

特纳（Tina Turner，1939～　　）　美国著名黑人摇滚歌星。60年代时，蒂娜·特纳就曾以她那感人心弦的嗓音、狂热的舞台形象照亮了整个娱乐圈。20年后的80年代，蒂娜又再度走红，成为当今美国最有才华的性感女歌星之一。

从田野里来的农家姑娘

我父亲理查德·布洛克是波因德克斯特农场的监工，还是当地浸礼会教堂的执事，他和我母亲老是吵闹个没完。我母亲泽尔玛是个印第安黑人，打十岁起就学会了抽烟使枪，是个不好惹的主儿。父母吵架成了家常便饭，一吵起来就不可开交。我一生下来，才三岁的姐姐小阿莉就把我当作是一个盟友。

在山的那边，住着一支印第安家族，我的外公乔和外婆乔治·柯里就住在那里。外公乔个子不高，肤色黝黑黝黑的，以前一直是波因德克斯特农场的佃户。老两口是快活的一对，从来没有过忧伤的时刻。外婆因下嫁一个佃农而为自己的部落所不容，但她从未后悔过。在我们年轻的布洛克姐妹眼里，外婆乔治粗野但充满爱心，她植根于自己的土壤，想起她，就会使我们想起自己的印第安人血统。

离我们家的小木屋不远处，就是农场主波因德克斯特家的高大的砖房。露碧小姐和她的丈夫沃耶是那种"好心肠的白人"，他们把我和姐姐阿莉当作亲戚般

看待，常给我们吃这送那的，等后来有了电视，也总是让我们去看。那时种族隔离还相当严重，但我们两家相处得很和谐。

就在波因德克斯特家，我发现了我自己家所缺乏的那种天伦之乐，那种温情爱意。在外婆家我也能同样感受到那些，可在我们自己家里，却唯有冷漠。刚生下我姐姐那阵，父母关系还时好时坏，到有了我，就只剩下怨气了。成为一对关系濒临破裂的夫妻的最后一个不受欢迎的孩子真是我的不幸。我父母各自顾自己，互不理睬，小小的我不知所措，因而也只能自顾自。放学之后，或干活之余，我常爱独自一人漫步在树林中、田垄上，在孤独中寻求力量。我想大概一切本该如此吧。

但我的天性却从不知绝望为何物。我知道痛苦会过去，新的一天会携着新的太阳的温暖而来，因为我的生活才刚刚开始。就这样，我在自己那简朴的世界里寻找到了一个小女孩所能找寻到的快乐。

回想起来，尽管缺乏父母的关怀与爱护，但作为一种补偿，我的童年生活仍不乏美好温馨之处。我从小吃得很好，故长得结结实实的。我们家园子里种了好多东西，卷心菜，番茄，甜薯，还有西瓜。蛋是自家养的鸡下的，鲜奶是从母牛身上现挤的。冬天我们吃鸡，夏天从池塘里钓鱼。有时爸爸出去打猎，我便也跟着去——那时我是个十足的假小子——我们常能带些野鸟野兔什么的回家。但平时吃得更多的是猪肉，每年冬天我们至少得杀三头猪，还自己熏香肠、火腿。那味道鲜美无比，我至今难以忘怀。

当然，那时还有种族隔离。别人怎样我不了解，反正在我看来白人还是挺和善的。那主要是由于我们这些黑人自己“识相”。我们从小就被告知要尊敬白人，而且一眼就能看出哪个白人好，哪个白人坏，也知道什么时候该挨近，什么时候该离远点。我们那时没遇上过什么麻烦。要是波因德克斯特家来客了，那你就别去，人家没请过你。可要是路过白人家，你不妨招呼一声。他们对成年黑人有时挺凶的，但对小孩子都很和气，记得我小时候人家都对我很好。

最开心的要数每年劳动节前夕举行的一次又一次的野餐了。我们准备好多好多吃的，有时还会演出些节目，比如击鼓啦，吹号啦什么的。都是些乡村音乐，野餐音乐。只要我在，我就会和着乐声边唱边跳。我只是个小丫头，却会大声招呼说：“大家一起来，跟着唱！”这是我所见到的第一个“乐队”，我都着迷了。

要知道，我不过是个乡下姑娘。我喜欢玩水，钓鱼，还有爬树，对大人以及大人的所作所为毫无兴趣，不过那主要是因为他们对我不感兴趣。事实上，从生下来那天起，我就没从父母那儿得到过什么爱，但我还是挺过来了。说实话，我这一生中几乎就没得到过真正的爱，那种真正的持久的爱。小时候我不懂什么叫“疏远”、“遗弃”，只知道跟母亲没法交谈，只知道父亲不想见到我。那时我不明白是怎么回事，现在才有所了解。显然我母亲是出于怨恨把我父亲从另外一位姑娘手里夺过来的，所以他们怎么也相处不好，因为两人从来没有真正相爱过。他们一开始就吵架，刚生下阿莉那阵还好（正因为怀上了阿莉他们才结婚的），后来

越来越糟，等母亲突然又怀上了我（唉，我想要是在今天，她肯定做人流去了），母亲一直想离开父亲。他俩老打架。有时她真的带上我和阿莉离家出走，可父亲又会把我们找回去，随后又是无休止的吵架。我母亲也是那种一定要还手的女人。

我长大后，曾有流言说我不是我父亲亲生的。事实上好像在我出生前，我父亲的妹妹一家住在我家，姑姑曾跟别的小伙子胡来过一阵。由于我父母关系不好，我父亲家里的人就以为是我母亲在和人胡来，我是那小伙子的孩子。我生下来时，淡头发淡肤色，而不像姐姐阿莉那么黝黑黝黑的，他们便说："咳，这不是理查德的孩子。"于是他们不再关心我，从来也没关心过我。至于我母亲，当时她根本就不想要孩子，尤其不想要我这么个假小子。

但那时我还是很爱母亲的。记得每当星期天她在厨房里做饭时，总爱坐在窗边仰头望天。我在一旁注视着她，发现她好漂亮。那时她正值芳龄，纤纤的身段，灵巧的口鼻，薄薄的双唇守护着那排又大又白的牙齿。我从她的手看到她的脚，看了又看，而更爱看的是梳头的姿态。她身上散发着阵阵的香味，清新而芬芳，十足的女人味。在我看来，这就是女人，女人就是这样的。我对她真是太了解了，我爱她那么深，可她那时却一点也不觉得。每看到她，我就会暗想，"呵，真漂亮。但愿……"我期待着，盼望着，但终未能如愿。母亲对我不坏，但谈不上热情，更没有我想得到的那种和蔼与亲热。她似乎更爱阿莉而不是我。

我知道姐姐阿莉一直是爱我的，也一直会关心照

顾我。但阿莉太文静了，我跟她不一样，总想跑跑动动，干些什么。我总觉得自己完全是个局外人，与别人不一样。所以我就独自出去，去野外，去草地散步，与飞禽走兽为伴。我孤孤单单的，可也习惯了。我有我自己的天地，从小时候起我就是这样的。我生活中无所依靠，连一点根基也没有，所以就得走自己的路。一直是这样的，一开始就这样。我得独自一人闯入社会，得坚强起来，寻找生活的意义。

（姚燕瑾、周仲安 译）

既然活着，就要活得潇洒

这是不是一个幸福美满的结局呢？有了张排行榜上名列第一的唱片，一部与梅尔·吉布森[1] 合拍的电影，还有足够的钱来偿还旧债。我，一个来自田纳西棉花地的黑人姑娘，简直好像是坐在了世界之巅。

我的生活中有许多帮助我的人。艾克·特纳[2] 帮助我起步；迈克·斯图尔特[3] 使我得以在离婚后继续工作；安娜·玛丽亚[4] 收容照料我，和我一起念经诵

---

① 梅尔·吉布森，澳大利亚电影演员和制片人，与蒂纳·特纳在澳大利亚合拍过电影。

② 艾克·特纳是蒂娜的前夫。

③ 迈克·斯图尔特，曾经担任过蒂纳·特纳的经纪人。

④ 安娜·玛丽亚，蒂纳·特纳的好朋友。

佛。尤其是罗杰·戴维斯[1]，他鼓励我，使我得以改变，得以成熟，并重新找寻到了自己所挚爱的音乐。但成功的真正力量却来自我的内心深处。来自我们每个人内心深处都拥有的那个有待发掘的上帝。

当初离开艾克时我挺害怕，但有时你非得扔下一切，使自己得到净化不可。我是那么做了。我一无所有，但拥有自由。我的信念是：要是有什么使你伤心，比如你的父母，你的配偶，老板，或你的工作，你的汽车使你伤心失望，那就抛而弃之，因为当你无所拖累、身心自由时，你真正的创造力，你真正的自我就体现出来了。

也许你会觉得这很难达到，因为你真正的自我与你所想象的也许并不相符。你要净化自我，就得搞清楚你要对付的是什么。

我要对付的是我自己。我是什么人？我又知道些什么？我知道我有才能，可是缺乏后援，但我从不抱怨缺这少那，而是说："我还没得到这个，但会得到的。"佛教改变了我的思维方式，使我能积极地进行思考。它能使得你开始去想"我要做什么，"而不是"我不能做，不能得到什么。"

即便当我还是个小姑娘时，我就从不允许自己迷失方向，我总是抓住积极有益的一面。我从不酗酒吸毒，连烟都不抽，我只接受我自己。我走人自己内心深处，以此拯救自我。

我对自己的成长经历颇为自豪，我不知道要是自

---

① 罗杰·戴维斯，蒂娜·特纳的经纪人。

己出身在一个上层家庭会怎样。所幸的是我不曾出身在那样一个家庭。要是我再有个孩子的话(但愿她是个女孩),她决不会被宠坏。关键是要自食其力,自我奋斗,只有自食其力,自我奋斗,才能真正获得成功。这就是真理。

显然,那些抚养我长大的人、我的父母,都未必是可亲可近的人。他们是好人,但我没有从他们那儿得到多少爱。我生活中缺少的就是爱。

我找到了罗杰,现在我们亲如一家,互相爱护,但其中没有浪漫的成分。罗杰来了,他经管我的事业,告诉我要想达到既定目标,该干些什么。我知道他是对的。

我一向盼望着的就是想有一个家,现在我得到了。我给我母亲买了间房,我们俩都有了一个家,那是我多年的梦想。

我怎么来谈我的母亲呢?她意志坚强,非常自重,若非迫不得已,她决不要求我的帮助。我敬爱她。

我离婚后,便把母亲接到了洛杉矶。当她看了我的演唱之后大为吃惊,她没想到我独自一人能干得那么好,她还以为我离不开艾克呢。她因此而为我感到骄傲。

她曾在一家美容店当女招待,生活得很好,和人相处得挺和谐。这不是因为她是我的母亲。直到后来我出名后他们才知道她是我的母亲的。

我给她买了房子后,她就不再工作了,因为她身体不太好。我为她举办了生日聚会,她把所有的邻居和同事都请来了。

现在我就坐在伦敦，4月的伦敦美不可言。我听说伦敦阴湿寒冷，但我也听说过，每一个城市都会给某种人带来生机与活力，在那里你能积极地进取，因为茫茫大地，那里才是你的归宿。不错，伦敦就是我的归宿。这儿气候潮湿，冬天寒冷，夏天少晴，但我觉得这儿真美。我的歌唱生涯兴于此，“绿水深青山高”正是在这里走红的。那是我第一张属于自己的走红唱片，以后幸运一直追随我至此。

现在我已经46岁了。许多人都觉得人要是到了这个年龄就该找个地方躺下来歇歇了。这又为什么呢？我决不会向年龄低头，除非我衰老了。我还不曾衰老！我要尽一切努力使自己充满活力。既然活着，那何不活得潇洒漂亮些？

（姚燕瑾、周仲安 译）

马　梅

马梅（David Mamet，1947－　　）美国剧作家、电影导演。出生于芝加哥。1969年毕业于佛蒙特州普兰菲尔德镇戈达德学院。自1973年始，先后于芝加哥圣尼古拉斯剧院、芝加哥古德曼剧院等处担任艺术指导并创作戏剧。80年代开始从戏剧转向电影，创作并执导过多部电影作品，亦曾于哥伦比亚大学电影学院等处授课。

会想象才能创作[1]

此书是我于1987年秋在哥伦比亚大学电影学院所作一系列讲课基础上写成。

当时我给那个班讲授的是电影导演方面的知识。而在那以前，我刚完成了我的第二部影片的导演工作，那时候我就像一个仅有200小时飞行时间的不知天高地厚的飞行员一般，对周围具有极大的危险性。毫无疑问，那时我已不是一个新手，然而尚未具有足够的经验，认识不到自己有多么肤浅。

以上所言是想说明这本关于电影导演的书是由一个经验不足的人所写。

不过，为了表明自己见解的正确，让我提醒大家注意这样一点：即我在哥伦比亚大学的讲演所论述和努力阐释的有关电影导演的理论大都是根据我自己在电影创作方面的经验总结出来的。

不久前报上刊登了一篇有关一部书的评论，那部

---

[1] 这是戴维·马梅《论电影导演》一书的序，题目为译者所加。

书叙述了一位去好莱坞，试图在电影剧本创作上取得成就的小说家的经历。书评作者说：在这方面追求，他那是自我欺骗，他几乎是个瞎子，怎么能希望成为一名电影剧作家呢？

这位评论家的话表现出他对电影剧作艺术的极端无知。他不知道一个人必须要会想象而不一定要看得见才能创作电影。

有一本十分精彩的书叫《舞台导演专业》，其作者乔治·托夫斯特诺戈夫在书中写道：倘若一个导演急于追求视觉或图像的效果，便可能陷入不能自拔的困境。

在我的舞台导演生涯及电影剧作家的工作中，这句话曾给过我极大的影响和帮助。托夫斯特诺戈夫先生认为，如果一个人懂得某个情节的含义并将其搬上舞台，那他就可以既为作者也为观众进行工作。而如果一个人一开始便急切地追求漂亮的、图像化的甚或描写性的东西，那他就难以使演出按剧情的逻辑发展线索进行。而且更进一步地，在这种困难的压力下，在极力给剧情加入漂亮的画面之时，一个人便肯定会拘泥于剧中可能发生的细节，而使完整的剧情受到损害。

这一观点也曾由海明威表述过："写出某个故事，删除所有华美的辞句，再看看这个故事是否仍然能引人入胜。"

作为一个导演，而且作为一个剧作家，我的经验是：剧作者在创作时应该尽可能地将可省略的东西略而不述。

一个好的电影剧作家只有学会删除、剔去那些装饰性的、那些描写性的、那些叙述性的、而且特别是那些情意深长的东西，才能使自己做得更好。那么，删除

后剩下的是什么呢？剩下的是故事。而什么是故事呢？故事即发生在为了一定目标而奋斗的主人公身上的一些事件的基本进程。

正像亚里斯多德所告诉我们的：关键的是主人公怎么样……而不是作者怎么样。

一个人要创作这样的故事必须要会思考而不一定要看得见。

电影剧作是一门讲究逻辑的艺术。它由一系列经常要考虑到的非常基本的问题所构成：主人公追求什么？什么阻碍他去追求？一旦他得不到他所追求的东西，将会发生什么？

如果一个人以这一系列问题为导向，他就掌握了一个逻辑架构，一个故事轮廓，依据这样的轮廓，一部戏剧便可构造出来。在一部戏中，剧作合作者可以根据剧作构思者所提供的故事轮廓写出剧中的人物对白。

我以为，这同电影导演根据电影剧作家所提供的故事梗概进行发挥的情形是完全类似的。

我过去和现在都认为，导演的工作是电影剧作家工作的延续，这种延续要发挥得像酒神狄俄尼索斯一般，即要将那些技术性很强的“单调”的工作都扫除掉，以此最终完成整个电影创作的工作。

我是以一个电影剧作家的身份走上电影导演的道路的，我以为导演艺术是电影剧作工作的令人喜悦的延伸，我将我的认识教授给了学生，并据此写出了这本书。

戴维·马梅，写于麻省剑桥

1990年春

（陈海东 译）

杰克逊

杰克逊(Michael Jackson, 1958～　　)美国当代著名流行歌星。出生于印第安纳州加里市的一个热爱音乐的黑人家庭。幼年时开始学唱并与其兄长组成家庭五人演唱队——"杰克逊五人团",经常参加业余演唱表演赛和巡回演出,逐渐成为颇负盛名的歌唱童星。成年后,其演唱具有凄迷动人的特点,加之演唱时舞步飘逸洒脱,从而形成了自己独树一帜的风格。他的唱片集《颤抖的人》销量空前,被载入《吉尼斯世界纪录大全》,并一举获得八项流行音乐的奥斯卡奖——格拉米奖,使其成为全美乃至世界的著名流行歌星。

善良的母亲，神秘的父亲

我的母亲是个很善于教养孩子的人。只要她发觉我们中的谁对某件事有兴趣，她就会尽力给以鼓励。比如有一次我忽然对电影明星产生了兴趣，她便在回家时带回许多有关著名影星的书刊。我们家有九个兄弟姐妹，可她对我们每一个都像独生子一样。我们谁都不会忘记，她是一个多么了不起的母亲，曾经多么辛勤地照管我们，为我们操劳。每个孩子都觉得自己的母亲是世上最好的母亲，人们经常这么说。而我们杰克逊家的孩子就从未失去过对母亲的这种感受。假如没有母亲的厚爱，我真不知道我会是个什么样子。

我知道要是儿童不能从父母那儿得到爱，他们就会从别人那儿——比如祖父母那儿得到。我们并不缺少母爱，所以从不寻求其他人的爱。母亲教育我们要善良，友爱，体贴他人，不害人，不贪便宜，自强不息，这些教诲对我一生都是宝贵的。她总是要求我们付出和贡献，而不应去索取和乞求。她自己就是这样的人。

我记得一件有关母亲的事，这件事可以很好地说

明母亲的天性。那时我们在加里居住,我年龄尚小。一天早晨,一个男人在街上挨家挨户地敲门,他身上流着血,可没有哪一家敢接纳他。最后他使劲敲我们家的门,母亲即刻就让他进屋了。就是在今天,这样的事大多数人还是不敢做的。可这就是我的母亲。我至今仍记得我醒来时发现地上有许多血迹。我希望我们也能像母亲一样。

父亲给我的最早记忆是他从钢铁厂下班回家时为我们带回来一大包油炸甜面包圈的事。那回我们几个兄弟狼吞虎咽,三下两下就把面包圈都吃光了。他还经常带我们去公园乘电马,可我当时年纪太小,已记不清了。

我觉得父亲好像永远很神秘,他自己也知道这一点。我最感遗憾的事情之一就是一直未能与父亲建立起十分亲密的关系。多少年来,他就像给自己包上了一层外壳似的,让人怎么也看不透。如果不谈生意上的事,他和我们便无话可说。有时我们一家人在一起,他就好像是个局外人。直至今日他仍然窘于和我们谈及父子关系的事。只要我看到他那样,我也会觉得十分难堪。

父亲确实总是在保护我们,尽管谈不上有什么了不起的功劳。他总是防备着,不让别人欺骗我们。他尽力维护我们的利益,有时他做的也不一定对,可他主观上是为了家庭好。当然啰,特别是在帮我们与公司以及他人接触,处理演出之事方面,父亲起了很重要的作用。我要说,我们是幸运的,因为像我们这么小就登上舞台的艺术家是非常少的。我们不需要关心钱财的

事，父亲替我们包办了一切。他既照顾自己的利益，又照顾我们的利益。父亲从未像许多童星的父母那样将孩子的收入尽数收归已有。偷自己孩子的钱，真不可想象！父亲从没做过那种事。可我仍然不能理解他。对于一个极想理解自己父亲的孩子而言，这是多么令人伤心的事啊！对我而言，父亲至今还很神秘，大概永远都将如此。

（陈海东 译）

成功之后的欢乐与烦恼

我们的唱片获得巨大成功后，“杰克逊五人团”[①]开始了狂热的巡回演出，那些日子实在让人感到头晕目眩。1970年的秋天，我们的演出在一个圆形广场中揭开了序幕，其后又曾在麦迪逊广场和洛杉矶广场等一些著名的地方演出。1971年我们的《永不说再见》这首歌大受欢迎，于是我们便在那年夏天去45个城镇进行了巡回表演，并且那年晚些时候我们又去了另外50个城镇作了表演。

我记得那是我们兄弟最亲密的日子。我们始终是一个团结互爱的小团体。我们相互取乐玩闹，制造一些恶作剧。可我们从不搞得太过分，我们不会做出把

---

① “杰克逊五人团”指迈克尔·杰克逊与他的四个哥哥组成的家庭演唱队。

电视机从旅馆的窗子里扔出去的事，最多也就是将水泼到了楼下行人的头上。我们旅途劳累，心绪烦闷，于是就想方设法地解闷消愁。当你长途旅行疲劳厌倦时，你就可能做出各种聊以自慰的事来。特别是当我们被外面高声尖叫的一大群女孩子逼得哪儿也去不了，只好成天躲在旅馆里的时候，我们就只好自寻其乐。我们总得有些乐趣，如果能模仿电影上的一些胡闹镜头搞些恶作剧该多好。为了寻点开心事，我们会一直等到保镖比尔·伯雷入睡，然后才在旅馆过道里追逐嬉闹，互扔枕头，或是腰下只兜一块布，赤着身子，分组角斗，或是互相用油膏抹脸等等，我们谁都不让谁。我们还把盛满水的气球和纸袋从阳台上抛下楼，看它们如何爆炸，如何水溅一地，然后开心地哈哈大笑。我们还互相戏谑，不断向外打匿名电话，并且还预订客房饭菜，叫服务员分别送人陌生人的房间。而若是谁冒然推门进入我们的房间，大多都会被我们放在门上的水桶浇得像落汤鸡似的。

我们每到一个新城市，就会尽可能去各处参观。我们的教师罗丝·法茵也跟我们一起游玩，她教给我们很多知识，并监督我们做功课。罗丝使我对书本和文学产生了兴趣，使我精神上有所依托。我阅读所有能弄到手的书。去新城市就可以去逛新商店。我爱去商店，特别爱去书店和百货商店。但因为我们很有名气，本来是最轻松自在的逛店采购由于歌迷们的围观而变成了令人疲惫不堪的搏斗。那期间，我最害怕的就是被大群大群的疯狂的少女歌迷所包围。那简直受不了。我们的行动只要被歌迷们发现，他们便会蜂拥而



垒，冲毁商店。他们把柜台挤翻，碰碎玻璃，拥倒现金出纳机……我们不过只是想看看衣服，可当那种骚乱一下子爆发起来后，那种疯狂，那种狂热崇拜的劲头实在令我们无法抵挡。你若没见过那种场面，你就想象不出那种场面的样子。那些姑娘可厉害呢！如今她们依然如故。她们根本就不管是否会伤害你，因为她们的行为完全是出自爱，并不想真的加害于你。可我坚决认为，千万不能落入围观的人群中，否则就要倒霉。你会感到窒息，感到就要被撕成碎片似的。千百只手抓着你，一个姑娘拚命拧住你的手腕，另一个姑娘拽下你的手表。姑娘们抓着你的头发东拉西扯，使得你疼痛难忍。你被弄得东倒西歪，甚至跌倒擦伤。如今我的身上还留有伤痕，而且我还清楚地记得哪处伤痕是去哪个城市时留下的。前不久，我总算学会了如何从拥挤在剧院、旅馆和机场外的歌迷群中溜出去的本事。一定要记住，重要的是要用双手遮挡住你的眼睛，否则极有可能会在情绪激动的“战斗”中被姑娘们长长的尖指甲碰伤。我理解歌迷们的心，并感谢他们对我的热情和支持。不过，那种群众场面实在令人惊恐不安。

我遇见过的最野蛮的一次歌迷围观，发生在我们第一次赴英国访问的时候。当飞机还在大西洋上空飞行之时，机长便来告知我们：希思罗机场有一万多年轻歌迷在等候我们。这简直让人难以相信。我们紧张万分，假如当时可以往回飞的话，我们一定会返回去的。我们知道前程不妙，可飞机的燃料已不够往回飞了，因此只得继续飞下去。飞机着陆时，我们看到机场上黑压压地挤满了歌迷。那些人真让人搞不懂。那天我们

能够活着出来，实在是天大的幸事。

（陈海东 译）

我喜欢领导新潮流

在演唱《颤抖的人》以前，我便戴着单只手套上台演出了，我那样演出了好多年。我觉得那样很新颖，戴两只手套似乎太正经，而戴一只就大不相同，容易引人注目。不过我一直相信，不能太重视外表，否则可能会犯很大的错误。一个艺术家应该让自己的风格自然而然地展现出来，你不应对此思考得过多，而应多依靠你的感觉。

事实上我早就戴单只手套演出了。我模模糊糊地记得70年代时我就戴过单只手套，在《大墙外面》的巡回演唱期间以及其后发行的有关唱片的外套盒上，我就已经开始戴单只手套了。可直到1983年时，我的这种装束才因为《颤抖的人》的演出而一下子引起普遍的注意。

戴单只手套如此有魅力，因此我很喜欢这样打扮。有一回，我碰巧戴着单只手套出席"全美音乐奖"颁奖仪式，那天又正巧是小马丁·路德·金的生日。有时候事情会发生出人意料的巧合，实在是有趣得很。

我承认我喜欢领导新潮流，可我万万没想到自己穿白袜子也会影响别人而形成风气。就在不久前，谁要是穿双白袜子还会被认为过于刻板呢！50年代时

曾时兴过穿白袜子，而到了60年代和70年代就彻底过时了。对大多数人来讲，这太保守了，想都不用去想。

但是我总是穿着白袜子，总是穿着。我的几个哥哥都看不惯，可我不在乎。哥哥吉曼特别反感，他对母亲说："妈，你看迈克尔又穿白袜子了，你干嘛不去说说他呀？说说他吧。"他不停地埋怨。他们都把我当成怪人，而我仍我行我素。可如今呢，穿白袜子又时兴起来了，好像是故意跟吉曼过不去似的。一想到这件事，我就忍不住想笑。《颤抖的人》流行后，如今我就是把裤筒卷到脚踝上也同样会受人赞赏。

我不去追求所谓时髦，我就是要和所谓的时髦唱反调，这就是我的态度。

（陈海东 译）

[General Information]
书名=美国艺术家随笔
作者=
页数=440
SS号=0
出版日期=